3 0081 010 700 551

JOINT UNIVERSITY
LIBRARIES

NASHVILLE TENNESSEE

A Cooperative
Enterprise of

PEABODY COLLEGE
SCARRITT COLLEGE
VANDERBILT UNIVERSITY

822.33
D50
v. 50

296908

PR
2889
.D4
v.50

296908

Date Due

Demco 293-5

Ihn mit Sokrates' Geist, Kunst Maros, Weisheit des Nestor
Klagt das Volk, überdeckt Erde, besitzt der Olymp.

(Uebers. von Ludwig Fulda)

BIBLIOTHEK
DER
DEUTSCHEN SHAKESPEARE-
GESELLSCHAFT

Shakespeares Grabmal in der Pfarrkirche zu Stratford-on-Avon

[Erwähnt bereits in der Einleitung zur 1. Folioausgabe, London, 1623]

JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

VON

ALOIS BRANDL UND **MAX FÖRSTER**

FÜNFZIGSTER JAHRGANG

MIT 3 TAFELN UND 3 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN
VERLAG VON GEORG REIMER
1914

Manuskripte und Büchersendungen bitten wir zu richten an Professor **Dr. Max Förster,** Leipzig, Sedanstrasse 4.

Der Vertreter des Jahrbuchs für Amerika ist Professor **Dr. George B. Churchill,** Amherst, Mass.; an ihn bitten wir amerikanische Sendungen zu richten.

Das Honorar für die Mitarbeiter des Jahrbuchs beträgt 50 M. für den Druckbogen.

Die Redaktion.

Bezug des Jahrbuchs: Jedem Mitglied der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft wird es gratis zugeschickt (um Mitglied zu werden, genügt es, die Anmeldung mit genauer Adresse an die **Verlagsbuchhandlung Georg Reimer, Berlin W. 10,** Genthinerstrasse 38, zu senden und jährlich den Mitgliedsbeitrag von 10 M. zu zahlen); für Subskribenten und im Laden 12 M.

Zweck der 1864 gegründeten Deutschen Shakespeare-Gesellschaft ist es, die Pflege Shakespeares in Deutschland durch alle Mittel wissenschaftlicher und künstlerischer Assoziation zu fördern (Satzungen § 1).

BIBLIOTHEK DER DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

JOINT UNIVERSITY LIBRARIES NASHVILLE, TENN.

Weimar. — Druck von R. Wagner Sohn.

Printed in Germany

PR
2889
.DH
v. 50

296908

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Festrede und Jahresbericht für 1913/14. Von A. Brandl VII

Festvortrag.

Die Einrichtung der Bühne zu Shakespeares Zeit (Auszug). Von A. Köster XXVII

Aufsätze.

Einleitende Worte zu einer Vorlesung von «Antonius und Cleopatra». Von Ernst v. Wildenbruch 1
Gedanken in Stratford. Von Friedrich Lienhard 4
Shakespeare und die Impresa-Kunst seiner Zeit. Von Friedrich Brie . 9
Hamlet in China. Von Joseph Schick 31
Haydn und Shakespeare. Von Hugo Daffner 51
Shakespeare und das Burgtheater. Von Alexander v. Weilen 60
Neue Bühnentechnik im Dienste Shakespeares. Von Oskar Walzel. . 74

Kleinere Mitteilungen.

Zur Datierung des First Part of Jeronimo (B. Neuendorff) 88
Eine Berliner Bühnenbearbeitung von «Was Ihr wollt» aus dem Jahre 1820 (H. Knudsen) 90
Allusions to Shakespeare (Georg Steffen) 94

Nekrologe.

Elisabeth Schneider (O. Francke) 96
Edward Dowden (C. Herford) 100
Carl Weiser (O. Francke). 104

Theaterschau.

Max Reinhardt's Shakespearezyklus im Deutschen Theater zu Berlin (A. Kahane). 107
Shakespeare-Aufführungen am Dresdener Hoftheater (E. Lewinger) . 120
Dramaturgische Übersicht (E. L. Stahl) 123
Statistischer Überblick über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke 1913 (P. Fischberg) 137

NJD -9-20-51

Seite

Zeitschriftenschau.

Von Carl Grabau: I. Das englische Drama vor Shakespeare (Mysterienspiele. «Everyman». John Heywood. «Ralph Roister Doister». George Peele. Kyd und Marlowe.) 142
II. Nichtdramatische Literatur zur Zeit Elisabeths (Edm. Spenser. B. Rich) 144
III. Die Dramen Shakespeares («Edelleute von Verona». «Richard III.» «Zähmung der Widerspenstigen». «Kaufmann von Venedig». «Was Ihr wollt». «Ende gut, alles gut». «Julius Cäsar». «Hamlet». «Lear». «Macbeth». Zu den Romanzen) 146
IV. Die Gedichte Shakespeares («Venus und Adonis». Sonette) 152
V. Shakespeares Persönlichkeit und Kunst (Zur Biographie Shakespeares. Shakespeare und seine Zeit. Zu Shakespeares Quellen) 154
VI. Shakespeares Zeitgenossen (G. Chapman. Ben Jonson. Th. Heywood. J. Ford. J. Mason u. E. Sharpham. G. Markham u. L. Machin. «Tryall of Chevalry». «Fair Em». R. Burbadge) 157
VII. Die elisabethanische Bühne 160
VIII. Zur Bibliographie 161
IX. Nachwirken Shakespeares (Sh.-Anspielungen im 17. Jahrh. Ducis u. Shakespeare. Zur Marlowe-Übersetzung. Verschiedenes) 162
X. Shakespeare auf der modernen Bühne. 163

Bücherschau.

Schick, Corpus Hamleticum I. (W. Keller) 166
Shakespeare (polnisch) ed. Dyboski (W. Creizenach) 171
Lawrence, Elizabethan Playhouse (A. Brandl) 172
Cymbeline u. Julius Caesar ed. Furness (A. Brandl) 173
Harvey's Marginalia, ed. Moore Smith (A. Brandl) 175
Sonstige Shakespeare-Literatur (M. Förster):
1. Ausgaben: Tudor Shakespeare. Arden Shakespeare. Merchant of Venice ed. Nassua. Julius Caesar gedr. v. Cobden-Sanderson. Sonnets gedr. Jacobi. Sonnets ed. de Chambrun. Sonette übers. L. Fulda. Meisterwerke der deutschen Bühne. Viel Lärm um Nichts übers. v. O. Wille. Koopman van Venetië übers. v. E. Koster. Kaufmann v. Venedig (russisch) 179
2. Quellen: Boecker, Probable Italian Source of Shakespeare's Julius Caesar . 186
3. Erläuterungsschriften: Neilson u. Thorndike, Facts about Shakespeare. Matthews, Shakspere as a Playwright. H. Schmidt, Shakespeares Dramen und sein Schauspielerberuf. Berzeviczy, Le surnaturel dans le théâtre de Shakespeare. Schofield, Chivalry in English Literature. White, Commentaries on the Law in Shakespeare. Haberl, Optischer und akustischer Sinn. Lüdemann, Parallelismus. Erler, Namengebung bei Shakespeare. Brooke, Ten More Plays of Shakespeare. Petersen, Shakespeare-Studien. Trench, Hamlet. Wulffen, Hamlet ein Sexualproblem. Acheson, Mistress Davenant. Poel, Shakespeare in the Theatre. Kimmins, Songs and Dances. Grimshaw, Altenglische Weisen. Wiecki, Shakespeare und die Tonkunst. Law, More about Shakespeare Forgeries. Brandl, Shakespeare and Germany 187
4. Biographie: J. Meissner, Jung-Shakespeare. Luce, Shakespeare the Man and his Work. Stopes, Burbage and Shakespeare's Stage. Wislicenus, Nachweise zu Shakespeares Totenmaske. Shelley, Shakespeare and Stratford. v. Blomberg, Bacon—Shakespeare? Rose, Baconian Myths. Robertson, The Baconian Heresy 210
5. Sprache und Metrik. Luick, Historische Grammatik. Jespersen, Syntax. Zachrisson, Pronunciation of English Vowels. Spira, Englische Lautentwicklung nach franz. Grammatiker-Zeugnissen. Deibel, Th. Smith. Skeat-Mayhew,

Seite

Tudor and Stuart Glossary. Kerrl, Metrische Unterschiede von Shakespeares King John und Julius Caesar 220

6. Zeitkultur: Gothein, Geschichte der Gartenkunst. Aydelotte, Elizabethan Rogues and Vagabonds. Vives' On Education ed. Foster 222

Shakespeares Vorläufer, Zeitgenossen und Nachfolger (M. Förster):

1. Drama: Representative English Comedies ed. Gayley. Sullivan, Court Masques of James I. Palmer, Comedy of Manners. Malone Society Reprints (Resurrection of Our Lord. Liberality and Prodigality. The Weakest goeth to the Wall. The Wit of a Woman. Englishmen for My Money. The Two Angry Women of Abington. Wiley Beguiled. Look about You. A Larum for London. Clyomon u. Clamydes). Ralph Roister Doister ed. Child. J. Heywood and his Translations of Seneca ed. de Vocht. Crawford, Marlowe Concordance. Essays and Studies ed. Herford. Stroheker, Doppelformen und Rhythmus bei Marlowe und Kyd. Marlowe's Edward II. ed. Briggs. Peele's David and Bethsabe. The Jewes Tragedy ed. Cohn. Chapman's Comedies ed. Parrott. Alphonsus ed. Schwarz. Gutmann, Die dramatischen Einheiten bei Ben Jonson. A Tale of a Tub ed. Scherer. Poetaster u. Satiromastix ed. Penniman. Ulrich, Pseudohistorische Dramen Beaumonts und Fletchers. Fröhlich, Quellenstudien zu Shirley. Dryden's All for Love ed. Strunk. Heigl, Die dramatischen Einheiten bei Dryden. Schenk, Shadwell's Fair Quaker. Croissant, Studies in Colley Cibber 227
2. Lyrik: Schelling, The English Lyric. Allot's Englands Parnassus ed. Crawford. Works of W. Drummond ed. Kastner. Spaeth, Milton's Knowledge of Music. Poems of J. Beaumont ed. Robinson 245

Shakespeare-Bibliographie.

Von Hans Daffis: I. Gesamtausgaben 250
II. Ausgaben und Übersetzungen einzelner Dramen 250
III. Nichtdramatische Werke 256
IV. Anthologien, Auszüge, Konkordanzen und Ähnliches 257
V. Shakespeareana 257
VI. Nachträge 267
VII. Miszellen 270

Zuwachs der Bibliothek 276
Mitglieder-Verzeichnis 282
Namen- und Sachregister zu Band L. Von Fritz Grundmann . 292

Verzeichnis der Abbildungen.

Shakespeares Grabmal zu Stratford-upon-Avon . . . . . Titelbild
Längsschnitt durch das Bühnenhaus des Dresdener Hoftheaters 82
Grundriß der Unterbühnen des Dresdener Hoftheaters 83
Grundriß für die Drehbühne zu Ernst Sterns Dekorationen des «Kaufmann von Venedig» (Deutsches Theater, Berlin) 117
Ernst Sterns Skizze zum Ghetto im «Kaufmann von Venedig» 117
A. Linnebachs Dekoration zu «Othello», I. Akt, 2. Szene 122

Festrede und Jahresbericht.

Vorgetragen vom Präsidenten.

Heute vor einem halben Jahrhundert hat sich zum ersten Mal die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft versammelt, hier in Weimar in den Räumen der «Erholung». Klein war der Kreis der Mitglieder — etwa dreißig hatten sich eingestellt; unsicher waren die Wege, die sie zu gehen hatten, und sehr bescheiden die Mittel, mit denen sie rechnen konnten. Aber inmitten der Versammlung war der ideale Geist des älteren Deutschland, das sich arm fühlte in der Welt der Wirklichkeit und nur reich in der Sphäre der Gedanken, und das sich über die politische Zerrissenheit trösten wollte durch literarischen Schönheitskult. Vieles vom Besten, was wir heutzutage auf ideellem Gebiete betreiben und besitzen, stammt von der Not jener trüben Zeiten. Das Häuflein der Shakespeare-Gemeinde von 1864, ermutigt durch das Protektorat der unvergeßlichen Großherzogin Sophie, war so durchglüht von Liebe zu Shakespeare, so entschlossen, ihn unserem Volke und unserem Theater noch systematischer, als es bereits geschehen war, nahe zu bringen, daß es sich durch allerlei Warner kleinmütiger und hochgescheiter Art nicht irre machen ließ. Carlyle hat einmal gesagt, jedes große Werk sei zu Anfang unmöglich erschienen: mit Carlyle'scher Herzhaftigkeit und Hartnäckigkeit wurde unser Bund begründet als die erste literarische Arbeitsgesellschaft in deutschen Landen. Die Mitgliederzahl ist inzwischen auf mehr als das zwanzigfache gestiegen, und fünfzig Bände Jahrbücher haben den Namen der Deutschen Gesellschaft auch im Auslande bekannt gemacht.

Sehr verschieden waren die Zwecke, aus denen sich in der Vergangenheit geistige Gesellschaften gebildet haben. Die Akademie des Plato pflegte nur die Philosophie, die ehrwürdige Royal Society in London nur die Naturwissenschaften, die Académie Française nur fachliches Wissen und Können, während unsere bescheidenere

Gesellschaft von vornherein die Liebhaber so mit einschloß, daß sich zur Verbindung von Forschung und Theater zugleich ein volkstümliches Element unzertrennlich gesellte. Auch die englische Shakespeare-Gesellschaft von 1841, die auf die Anfänge der unseren vermutlich einigen Einfluß übte, war reservierter und beschränkte sich darauf, einem Kreise von Altertumsfreunden wichtige Denkmäler der Shakespeare-Periode durch Ausgaben zugänglich zu machen. Unsere Gründer aber wollten Shakespeare an die volle Breite der Nation heranbringen, wollten ihn als unmittelbaren Spender von Freude und Gemütserhebung popularisieren und sowohl die Erforschung als die Darstellung seiner Werke nützen, um möglichst viele Deutsche innerlich durch ihn zu adeln. Es war nicht eine rein gelehrte Gesellschaft geplant; noch stand, wie bei den Pegnitzschäfern und anderen Literaturgesellschaften des 17. Jahrhunderts, produktive Dichtung auf dem Programm; Volkserfreuung und Volksbildung waren vielmehr die Ziele, denen unsere Gesellschaft unter der Fahne Shakespeares mit Hilfe bester Shakespeare-Philologie und bester Shakespeare-Aufführung zustrebte. Das rechte Wort dafür fand Wilhelm von Oechelhäuser: er hat es in den «Ideen zur Gründung einer deutschen Shakespeare-Gesellschaft» vom 12. Januar 1863 als ein wahres Bedürfnis bezeichnet, daß wir diesen «großen Apostel der Humanität und echten Lebensweisheit» immer mehr erkennen und solche Erkenntnis immer mehr verbreiten, damit nicht bloß unsere dramatische Literatur, sondern das «ganze sittliche und intellektuelle Leben der Nation» gesund sich fortentwickle.

Ein solches Programm setzte eine höhere Ansicht vom Walten und Wirken der Dichtkunst voraus, als man sie gewöhnlich findet. Die schöne Literatur ist nicht bloß ein Zeitvertreib wohlhabender Menschen für müßige Stunden; lebendiger als in den Akten der Archive kündigt sich in ihr die Stimme der Völker von Erlebnis zu Erlebnis; beweglicher als in Staatsreden und Predigten ist durch sie die Stimmung zu wecken, die ein Volk in kritischen Momenten braucht. Wer hat die Jugend Italiens in der Garibaldi-Zeit zur nationalen Einigung erzogen wenn nicht die Dichter Italiens? Wodurch war unser Volksheer von 1813 zu seinen Siegen entflammt, nach all den Niederlagen des Kasernenheers von 1806, wenn nicht durch die Verse eines Schiller und Arndt und Körner? Je breitere Schichten seitdem durch die verbesserte Schule und die verbilligten Drucke an die schöne Literatur herangeführt wurden, desto gewaltiger ist die Hebelkraft geworden, mit der die Feder und — noch unmittel-

barer — das Theater in unser öffentliches Leben eingreift. Es hat immer zur Weisheit hervorragender Staatsmänner gehört, diese Macht der Dichtung über die Herzen zu beachten und zu nützen. Nicht umsonst hat sich Bismarck so häufig die Losungsworte zu den Kämpfen des Tages aus der alten Heldensage geholt. Nicht vergeblich hat Carlyle die Stimme schriftstellerischer Heroen zur sozialen und politischen Schulung seiner Briten angerufen. Zu diesen Taten weiterblickender Kulturmission gehörte die Gründung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Durch die Zusammensetzung ihrer Mitglieder, die von vornherein aus Autoren, Theatermännern und allgemein Gebildeten bestanden, war sie zu solcher Arbeit befähigt, und die Art, wie sie alsbald durch Versammlungen und Vorträge, durch das Jahrbuch und die Pflege der Shakespeare-Übersetzung, auch durch mancherlei Anregung auf dem Gebiete des Theaters sich betätigte, lag in der geraden Fortsetzung der von Oechelhäuser eingeschlagenen Richtlinie.

Was aber für das Gedeihen der Gesellschaft hauptsächlich den Ausschlag gab, war die außerordentliche Eignung von Shakespeares Werken zu solch volksadelndem Einfluß.

Shakespeare mußte, wenn er im höfischen Autorenkreise der Elisabethzeit mit Ehren bestehen wollte, möglichst darauf bedacht sein, seine Leser und Zuhörer zu sich empor zu heben, bald durch Bedeutsamkeit des Stoffes oder der Gedanken, bald durch Würde oder Witz der Sprache. Deutlich und nachdrücklich hatte solches der Wortführer jenes Kreises, Sir Philipp Sidney, der erste literarische Theoretiker Englands, in der berühmten «Verteidigung der Poesie» gefordert, wenige Jahre bevor Shakespeare selbst zu dichten begann. Der Poet sollte nach ihm der beste Philosoph und der beste Geschichtschreiber sein, weil er Wahrheit im höheren Sinne vermittle und in angenehmster Form, gleichsam wie ein gottbegnadeter Lehrer, der seinen Jüngern auf den richtigen Weg auch noch eine Traube mitgibt zur Erfrischung und Aufheiterung. Spenser, der gefeiertste Sänger um 1590, schrieb seine Verse nach dem ausgesprochenen Grundsatz, daß wer den Namen Poet verdienen wolle, die Mitbürger durch edle Bilder zu edlen Taten begeistern müsse. Nicht Schönheit an sich, sondern angewandte Schönheit war sein Ziel, wie denn überhaupt die Engländer der Renaissance mehr den praktischen Römern nacheiferten als den ästhetischen Griechen. Die «Feenkönigin» ist in der handgreiflichen Absicht verfaßt, die englischen Bürger durch allen Zauber antiker und ritter-

licher Phantasiekunst für die kirchliche und äußere Politik der Königin Elisabeth zu gewinnen. Andererseits hatte Marlowe, der Hauptlehrer Shakespeares in der Tragödie, in seinen Stücken von Tamerlan und vom Dr. Faustus mit größter Kühnheit jede Gelegenheit benutzt, um für sein Freidenken Anhänger zu gewinnen; und in seiner Dramatisierung der Pariser Bluthochzeit warb er, weit über die Vorsicht der Königin hinaus, um werktätige Hilfe für die französischen Reformationsbrüder. Es gab damals auch bereits einen vielgelesenen politischen Roman — die «Utopia» des Thomas Morus; und eine Reihe pädagogischer Romane, voran den «Euphues» des Lyly, die vor Leidenschaft warnten und zu Mannestüchtigkeit, zu *virtus*, aneifern wollten. Durch die Humanisten und die Reformatoren waren Shakespeares Vorgänger im weitesten Umfange gewöhnt worden, die Probleme der Nation mitzufechten. Indem Shakespeare in solcher Tradition aufwuchs, erbte er den Mut der freien Rede, so daß seine Werke, namentlich seine Königsdramen, wenn man näher zusieht, wimmeln von Aufrufen und Warnungen sowohl an die Mitbürger als an die Männer der Regierung.

Worauf es Shakespeare in erster Linie offenbar ankam, das war, sein Vaterland stark zu sehen nach außen. Er hat dabei mehr in mannhafter als in zartfühlender Weise gehandelt. In der irischen Frage z. B. verlegte er sich nicht lange auf ein philosophisches Reflektieren, ob und wie weit seine Landsleute im Rechte seien; er sah englisches Blut fließen, hörte von Niederlagen der königlichen Truppen und war für den verzweifelten Freiheitskampf der Iren alsbald mit dem Ausdruck Rebellion zur Hand; in «Heinrich V.» hat er ohne dramatische Nötigung, zum Fenster hinaus, seinen Hut dem General der Elisabeth zugeschwenkt, der im April 1599 nach Irland fuhr, um «die Rebellion, aufs Schwert gespießt, nach Haus zu bringen». So mild er seine Porzia im «Kaufmann von Venedig» für Gnade und Barmherzigkeit sprechen ließ, so heftig sprach er selber in diesem Fall gegen feindliche Ausländer. Neben der poetischen Seele hatten die Autoren der Elisabethzeit, ja der ganzen Renaissance oft auch eine politische, die sich in Existenzfragen des Staates mit Wucht ausprägte. — In demselben «Heinrich V.» hat Shakespeare ebensoviel Klugheit aufgeboten, um für die Vereinigung Schottlands mit England zu wirken. Ohne historischen oder dramatischen Anlaß, denn Heinrich V. hatte weder in der Wirklichkeit noch im Stück mit Schottland zu kämpfen, flocht er die Warnung ein, daß «wer mit Frankreich will gewinnen, mit

Schottland muß beginnen». Unabhängig von seinen Quellen hat er am Lagerfeuer, wo der englische König seine Leutseligkeit zeigt, je einen Schotten, Waliser und Iren eingeführt, um aus der begeisterten Hingabe aller für den gemeinsam geliebten König den wunderbaren Sieg von Agincourt am nächsten Morgen erwachsen zu lassen. Von vielen anderen Beispielen sei noch hervorgehoben, wie er mit prophetischem Zukunftsblick in «Heinrich VIII.» das britische Kolonialreich ersehnte, das sich wie eine Zeder über die Meere ringsum breiten soll. Shakespeares Schaffen fiel eben in die Periode, in der sich England aus einem Kleinstaat durch die Überwindung Spaniens und die Vereinigung mit Schottland zu einer Großmacht erhob. Was die Patrioten in London dabei empfanden, wie sie die Mitbürger dazu vorbereiteten, welche gespannte, bald bange, bald triumphierende Tatenhoffnung in ihnen fieberte, bei Shakespeare ist es nachzulesen und durch Shakespeare unserem Volke zu vermitteln. Wer sich Shakespeare als einen weltfremden Philosophen oder Ästheten denkt, oder als einen in Fachtechnik, wohl gar in Erwerbsgier aufgehenden Theatermenschen vorstellt, der wird niemals in den Kern seines Wesens eindringen. Er hatte vielmehr ein leidenschaftliches Interesse für die Wohlfahrt seines Landes und rief mit heller Trompete zur Sammlung und zum Vorstürmen.

In Bezug auf innere Fragen hat es Shakespeare nicht bloß vermieden, die religiösen Gegensätze zu schärfen, die bereits gründlich überwundenen Mönche nach Art seiner Vorgänger weiter zu verhöhnen und die eben aufstrebenden Puritaner mit manchem zeitgenössischen Dramatiker gröblich zu verspotten. Er hatte zugleich ein positives Programm: Schule und Bildung hat er ein über das andere Mal empfohlen, Unwissenheit und Torheit aber als den schlimmsten Fluch des Menschengeschlechts bezeichnet. Der enterbte Orlando in «Wie es euch gefällt» beklagt es als die schwerste Unbill, die er durch seinen gewalttätigen Bruder erfuhr, daß er ohne rechten Unterricht aufwachsen mußte. Kardinal Wolsey, der in «Heinrich VIII.» als ehrgeiziger und selbstsüchtiger Kirchenfürst wahrhaftig nicht sympathisch geschildert ist, wird doch ausdrücklich gelobt, weil er eine Lateinschule begründet hatte. «Wer die kleinen Knaben lehrt, der tu es milde und mit leichter Aufgab'»: so hat Shakespeare durch Desdemona den Männern der Schule zugerufen. Er war ein echter Sproß der Humanistenzeit, und von humanistischen Mitteln hat er für das Alltagsleben seiner Umwelt die beste Förderung erhofft.

Tolstoi hat Shakespeare vorgeworfen, er habe das Volk verachtet. Was man in «Julius Caesar» und «Coriolanus» als Volksszenen zu bezeichnen pflegt, sind das nicht eigentlich Pöbelszenen? Noch jeder Historiker hat in der hauptstädtischen Plebs und ihrer Instinktherrschaft die Schwäche des Römerreiches gesehen. Durfte Shakespeare diese leicht verführbaren Analphabeten wie Staatsmänner reflektieren lassen? Er hat ihnen gute Regungen in Menge zugeschrieben: sie vermögen die Tapferkeit eines Coriolan zu bewundern, den leicht begreiflichen Vernunftgründen des Menenius beizustimmen, die Verdienste des Pompeius, wenn man daran ernstlich erinnert, zu schätzen, auch einen Idealisten wie Brutus gelten zu lassen. Aber urteilslos verfallen sie der bestechenden Beredsamkeit eines Mark Anton und den hetzerischen Giftworten der Tribunen, die für ihre persönliche Macht zittern. Diese Warnungen Shakespeares vor Demagogenherrschaft verdienen einen Platz in jedem Katechismus der Bürgerkunde. Wie sich die «Schürzenmänner» von ihren gewissenlosen Führern zur Ächtung Coriolans hinreißen lassen und dann, sobald Coriolan an der Spitze der Volsker vor die Tore gerückt ist, ihre eigene Dummheit bejammern, sollte in jeder Schule gelesen werden: es ist ebenso treffende wie ergötzliche Lehre, ganz nach Philipp Sidneys Rezept.

Wie nach unten, so hat Shakespeare auch nach oben den Mut der Wahrheit gehabt. In den Sonetten nennt er einmal die Schmeichelei die Pest der Höfe, und viele Motive in den Dramen wären als Parallelen dazu anzuführen. In «Cymbeline» hat er es fast wie ein Verdienst des geächteten Belarius hingestellt, daß er die Söhne des Königs entführte und in der Wildnis aufzog, wo sie Ehrfurcht vor höheren Gewalten, tüchtigen Gebrauch der Waffen und gesunde Sittlichkeit lernen. Wie ein mahnendes Wort an die Königin Elisabeth selber, die auch nach dem Aufhören der papistischen Verschwörungen die politischen Blutgerichte, das Foltern und Vierteilen fortsetzte, zum Grauen manches zeitgenössischen Berichterstatters, berührt mich immer der Appell der Porzia im «Kaufmann von Venedig» an den Juden um Gnade:

Am mächtigsten in Mächt'gen, zieret sie
Den Fürsten auf dem Thron mehr als die Krone.
Das Zepter zeigt die weltliche Gewalt,
Das Attribut der Würd' und Majestät,
Worin die Furcht und Scheu der Könige sitzt;
Doch Gnad' ist über diese Zeptermacht,
Sie thronet in dem Herzen der Monarchen,

Sie ist ein Attribut der Gottheit selbst,
Und ird'sche Macht kommt göttlicher am nächsten,
Wenn Gnade bei dem Recht steht.

Shylock war doch weit entfernt davon, königliche Macht zu besitzen oder ein Zepter zu führen, und der Doge steht von vornherein dem bedrängten Antonio wohlwollend zur Seite. Die Verse passen nicht ganz in die Situation; aber den Londonern, die so häufig die angeblichen Hochverräter durch die Straßen führen und das Schaffot in Blut schwimmen sahen, war gewiß ohne weiteres verständlich, was gemeint war. Abermals macht sich der Humanist in Shakespeare fühlbar durch Fürsorge für die Schwachen und durch Mitleid mit gedrücktem Volk.

Die Form, in der Shakespeare diese Tendenzen vorbringt, wenn man für taktvolle Andeutungen ein so scharfes Wort gebrauchen will, erhöhte noch die Wirkung. Er sprach zu seinen Landsleuten nicht bloß durch Bücher, sondern durch Bilder, die unmittelbar von der Bühne herab die Zuschauer ergriffen. Er nahm allen Glanz der Renaissancerhetorik in seinen Dienst, um Sympathie auf seine Lieblinge zu werfen, z. B. auf den Musterkönig Heinrich V.; und wo kein Pathos mehr hinlangte, da wußte er sich noch mit Witz und Laune zu helfen, wie bei den kläglichen Opfern der Volksverführung im «Coriolan». Je weniger der moderne Mensch geneigt ist, sich predigen zu lassen, desto mehr ist mit der herzerfrischenden Kraft des Humors bei ihm auszurichten, und hierin ist Shakespeare ein unübertroffener Meister.

Kraft solcher Eigenschaften hätte sich Shakespeare auch ohne unsere Gesellschaft die Herzen unserer Landsleute in weitem Umfange erobert und unter allen Umständen einen wichtigen Faktor unserer Kultur ausgemacht. Aber die Dankbarkeit und Begeisterung für ihn verlangte nach einem Chor. Der einzelne Bewunderer wollte sich von den Genossen auf neue Vorzüge Shakespeares hinweisen lassen; man stand wie vor einer unerschöpflichen Elementarfülle, die zu systematischer Zusammenarbeit einlud. Der Philologe war sich dabei bewußt, daß er vom Darsteller im Theater viel zu lernen habe; umgekehrt zeigt die Erfahrung, daß die großen Shakespeare-Darsteller immer auch in beträchtlichem Grade Shakespeare-Gelehrte waren. Nicht er bedurfte der Gemeinde: die Gemeinde drängte sich in unwillkürlichem Huldigungsbedürfnis um ihn und rief möglichst viele Mitverehrer heran. Das entsprang nicht blinder Ausländerei, sondern der tiefen Überzeugung, daß man

für unser Volk in ihm einen großen Schatz zu heben und auszumünzen habe. Deutsche Arbeitsliebe hat dann das Weitere getan, um ein Zentrum möglichst vielseitiger Shakespeare-Pflege zu entwickeln: das ist die einfache Wahrheit über die Entstehung unserer Gesellschaft.

Was so geleistet, halb geleistet oder auch noch nicht geleistet wurde, mögen Andere beurteilen. Nicht alle Blütenträume sind uns gereift, nicht alle Unternehmungen geglückt. Namentlich haben wir seit Jahren eine Ausgabe von Shakespeares Quellen geplant, mit wissenschaftlicher Genauigkeit und zugleich in deutscher Übersetzung, so daß unsere Talerausgabe des gesamten deutschen Shakespeare dadurch ergänzt würde, doch erfolglos. Heute kann ich unserer Gesellschaft wenigstens das erste Bändchen als Geburtstagsgeschenk auf den Tisch legen: bei G. Marcus in Bonn ist soeben erschienen «Shakespeares Quellen zu König Lear», besorgt von Professor Rudolf Fischer und vom Verleger zu so billigem Preise hergestellt, daß sich der einfachste Theaterbesucher und Student das Heft anschaffen kann. In Vorbereitung sind bereits die Quellen zu «Hamlet», «Othello» und «Romeo». Für alle Dramen Shakespeares soll auf solche Weise ein tieferes Verständnis, ein schärferes Erfassen seiner Originalität, ein genauerer Einblick in seine künstlerische Werkstätte ermöglicht werden. Möge die Ausführung nicht zu sehr hinter den Absichten zurückbleiben!

Was aber geleistet wurde, nimmer wäre es gelungen, hätten wir nicht hilfsreiche Gönner und Freunde gefunden: ihnen ein besonders warmes Wort des Dankes zu sagen, ist uns heute eine angenehme Pflicht.

Unser erster Dank gebührt dem hohen Protektor, der uns im Wechsel der Jahre mit nie wechselnder Güte unterstützt, gehoben und ermutigt hat. Höchst wertvoll ist uns die Gastlichkeit des Großherzoglichen Hoftheaters; es hat uns seit 1864 die meisten Shakespeare-Stücke vorgespielt, immer würdig und manchmal mit besonderer Eindringlichkeit; was wäre eine Versammlung von Shakespeare-Freunden ohne Aufführung des großen Dramatikers? Weimars edle Frauen haben regelmäßig unsere Festvorträge und einfachen Bankette verschönt und uns das Gefühl beigebracht, daß wir hier allmählich tieferen Boden fassen durften. Was kunstsinnige Fürsten pflanzen, muß ja, wie dies besonders in München so prächtig geschehen ist, immer mit der Bürgerschaft verwachsen, damit dauernde Früchte für unsere Kultur hervorgehen; von diesem Ge-

sichtspunkt aus singen wir herzhaft den bekannten Vers des Studentenliedes: Die Bürger sie «sind uns gewogen meist». Mit inniger Genugtuung begrüßen wir es, daß neuestens die Stadtvertretung Weimars korporativ unser Mitglied geworden ist und daß sie uns die Zurüstung unserer Jubiläumsfeier erleichtert hat.

(Ansprache des Herrn Oberbürgermeisters Dr. Donndorf.)

Bayreuth hat eben sein Monopol als Stätte des Bühnenweihspiels verloren; um so wichtiger ist es, daß uns Weimar als klassisch-literarische Weihestätte erhalten bleibt. So oft wir hierher pilgern, wird uns Goethes Wort lebendig von «William, Stern der höchsten Höhe». In Weimar hauptsächlich ist das poetische Deutsch geschaffen worden, durch das es August Wilhelm von Schlegel möglich war, den englischen Dramatiker kongenial zu übersetzen. Hier hat Schiller sich bemüht, Shakespeare für die deutsche Bühne zu gewinnen, und Goethe im «Wilhelm Meister» seine Musterstudie des «Hamlet» geschrieben. Von Weimar wesentlich ist die Anempfindung ausgegangen, durch die ein deutscher, ein moderner deutscher Shakespeare erstanden ist. Darum sagt sich die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft mit tiefer Überzeugung: In Weimar fühlen wir uns daheim. Jedes Jahr beschließen wir von neuem, die nächste Tagung hier abzuhalten. Treue um Treue!

Indem ich nach auswärts blicke, habe ich zunächst die große Ehre, Ihnen zu verkünden, daß Seine Majestät der Kaiser von Österreich und König von Ungarn Franz Joseph I. und Seine Majestät der König von Großbritannien und Irland Georg V. geruht haben, als Mitglieder unserer Gesellschaft beizutreten. Wir sind glücklich, den Herrn des Hofburgtheaters, dieser ausgezeichneten Pflegestätte des Shakespeare'schen Dramas, und den Herrscher von Shakespeares Heimatland, der uns durch seinen Kanzler sagen läßt, daß er die deutsche Shakespeare-Arbeit sehr schätze, zu den Unseren zählen zu können. Der Deutsche Kaiser steht bereits seit Langem an der Spitze unserer Mitgliederliste. Den genannten drei Monarchen bitte ich noch in dieser Stunde, in der sich Weimar unter den Städten der Welt als eine literarische Hauptstadt fühlbar macht, unseren ehrerbietigen Dank telegraphisch übermitteln zu dürfen.[1])

Die Zahl unserer Mitglieder war am 1. April 1914 auf 680 gestiegen. Das Bewußtsein zu wachsen erlaubt uns sicherer in die Zukunft zu blicken. Dennoch müssen wir gestehen, daß unsere

[1]) Noch am selben Abend liefen huldvolle Antworttelegramme aus Korfu, Schönbrunn und Paris ein.

Mittel, obwohl geordnet, zu den Aufgaben, die sich an uns herandrängen, noch nicht im Verhältnis stehen. Wie manchmal muß unser hilfseifriger Bibliothekar auf Bücherwünsche ablehnend antworten, weil wir unsere Sammlung nicht so vollständig machen können, wie es ein Mittelpunkt der Shakespeare-Forschung sein sollte! Statt 5—600 Mk. müßten wir wenigstens das Doppelte jedes Jahr für Bücherzuwachs ausgeben können, und dabei schwillt die Produktion immer rascher in die Breite. Bei den Autoren von Einzelwerken bedarf es gewiß nur der öffentlich ausgesprochenen Bitte, um zu veranlassen, daß sie die Früchte ihres Fleißes uns zuwenden, so daß diese im vielbenutzten Katalog unserer Bibliothek nicht fehlen. Bei großen Werken jedoch können wir solche Freigiebigkeit nicht erwarten. Ohne Bücher läßt sich nicht forschen, noch Forschung vermitteln. Auch Preisaufgaben hätten wir gerne wieder gestellt, wenn uns nicht das ernste Gesicht unseres Herrn Schatzmeisters zur Zurückhaltung mahnte. Mit besonderem Bedauern sieht sich die Redaktion des Jahrbuchs außer Stande, die große bibliographische Arbeit, für die das ganze Jahr hindurch gesammelt werden muß und die sich immer mehr zur Spezialaufgabe des Jahrbuchs entwickelt, annähernd nach dem Verdienst zu entlohnen. Wir freuen uns aufrichtig über die Millionenspenden, die jetzt das reicher gewordene Deutschland für naturwissenschaftliche und medizinische Institute aufbringt. Möge den Chemikern, die uns positive Werte schaffen, und den Medizinern, die uns die Lebenskraft des Volkes schützen, ein Strom von Unterstützungen zufließen! Aber wenn kritische Tage kommen, sind es doch weit mehr die patriotischen Männer und die kernig ausgebildeten Persönlichkeiten, die den Ausschlag geben, als Reichtum und Masse; und welcher Autor wäre geeigneter als Shakespeare, Patrioten und Persönlichkeiten groß zu ziehen! Die geistigen und sittlichen Realitäten machen sich im öffentlichen Leben nicht minder fühlbar als die greifbaren und zählbaren; sie sollten daher nicht allzu stiefmütterlich hintan gesetzt werden. Darum begrüßen wir es im allgemeinen Interesse mit Freuden, daß außerhalb unseres Vorstandes der Plan auftauchte, auch einmal der Shakespeare-Gesellschaft, nachdem sie durch fünfzig Jahre sich erprobt hat, durch eine Sammelspende die Fittiche zu stärken. Bereits ist eine Reihe von Beiträgen gezeichnet worden, und ich ersuche den Obmann des aus eigenem Antrieb entstandenen Komitees, Herrn Geh. Hofrat Prof. von Oechelhäuser-Karlsruhe, uns darüber berichten zu wollen.

(Übergabe der Spende von rund 13 000 M.)

Beizufügen habe ich, daß uns Professor Bang von der Universität Loewen eine Anzahl Originaldrucke des 16. und 17. Jahrhunderts geschenkt hat, die hauptsächlich für die Übersetzungstätigkeit in der Shakespeare-Zeit von großem Belang sind, und sogar eine Folioausgabe von Ben Jonson. Auch Exzellenz von Berzeviczy hat uns von seinem Werk über Shakespeare und das Übernatürliche eine Anzahl Exemplare zur Verfügung gestellt.

Des weiteren fühlen wir uns aufrichtig verpflichtet jenen Unterrichtsministerien, die unserem Gesuche willfahrt haben, den Oberlehrern und Oberlehrerinnen unseres Mitgliederkreises Urlaub zu gewähren zum Besuch unserer Jubiläumsfeier. Die Herren Unterrichtsminister von Preußen, Sachsen und Meiningen haben solche Erlaubnis gegeben, soweit es ohne Schädigung des Lehrganges geschehen könne, und so haben wir heute das Vergnügen, eine ungewöhnliche Anzahl der Lehrkräfte hier zu begrüßen, denen die Einführung unserer Jugend in das Verständnis Shakespeares anvertraut ist. Auf das herzlichste heiße ich Sie, hochgeschätzte Kollegen, in Weimar willkommen! Möge Ihnen manche Anregung hier zufliegen, um die Dramen Shakespeares mit dem Leben seiner und unserer Zeit eng zu verknüpfen; und gönnen Sie uns auch in gewöhnlichen Jahren nach Möglichkeit die Freude des Wiedersehens.

Durch einen Aufruf haben wir sämtliche Bühnen deutscher Zunge gebeten, am heutigen Abend Gedächtnisaufführungen Shakespeare'scher Dramen zu veranstalten. Das Theater ist die Heerstraße, auf der unser Volk zur Kenntnis des großen Dramatikers gelangt. Die Schauspieler waren die besten Freunde Shakespeares, während er lebte, und sie sind es bis zur Gegenwart geblieben. Welche Popularisierung des Sophokles würde es bedeuten, wenn er nur halb so oft gespielt werden könnte! Die Theaterstatistik in unserem demnächst erscheinenden Jahrbuch verzeichnet für 1913 über 1100 deutsche Aufführungen; die Zahl ist im Steigen begriffen. Ja, eine so hervorragende und unternehmende Bühne wie das Deutsche Theater in Berlin spielt seit Anfang Oktober ununterbrochen und ausschließlich Shakespeare, in einem Zyklus von nie dagewesenem Umfang, jeden Abend vor vollem Hause und zur stets wachsenden Freude der Schauspieler, die sich dabei sichtlich zu einem großen Stile heranbilden. Sehr skeptisch hat sich noch vor einem Jahre ein englischer Bühnenkenner wie Sir Herbert Beerbohm Tree, der

auch bei uns wohlbekannte Leiter von His Majesty's Theater in London, über das Unterfangen ausgesprochen, viele Shakespeare-Stücke ohne Unterbrechung nach einander zu geben. Gewiß, sagt er in seinen «Thoughts and Afterthoughts» 1913 im Kapitel «The Living Shakespeare», wäre eine solche Reihenaufführung wünschenswert; aber keine Truppe von normalem Umfang könne dies in würdiger oder auch nur in genügender Weise durchführen; abgesehen von allen technischen Proben sei es für eine einzige Truppe unmöglich, ein Stück binnen wenigen Tagen vorzubereiten, während «ein anderes durch die Abende läuft». Nun, das scheinbar Unmögliche ist im Deutschen Theater geleistet worden und in solcher Weise, daß mir der Zyklus als ein Erlebnis in der Erinnerung steht. Auf diese Beliebtheit Shakespeares bei unseren Darstellern und auf diese Leistungsfähigkeit unserer Darsteller betreffs Shakespeare rechnend habe ich das Anschreiben zu Gedächtnisaufführungen auszusenden gewagt, und der Erfolg hat alle Erwartungen übertroffen. Die ersten Zusagen liefen ein vom Kgl. Schauspielhaus in Berlin und vom K. K. Hofburgtheater in Wien, das bereits die Tradition hatte, am 23. April immer Shakespeare zu spielen. Und dann folgte Schreiben auf Schreiben aus den mannigfachsten Hof-, Landes-, Stadt-, Privat-Sommer- und Wandertheatern, von Bern, Basel, St. Gallen, Zürich und Mühlhausen i. E. bis nach Riga im Baltenlande, eingeschlossen das tapfere deutsche Landestheater im bedrängten Prag. Mehrfach wurde auch der Vorabend Shakespeare geweiht; das Kgl. Schauspielhaus in Cassel setzte sogar den ganzen Zyklus der Königsdramen an. Rührend war es, einige Begleitbriefe von Direktoren in kleineren Städten zu lesen, die sich in heller Freude über eine solche Massenhuldigung für Shakespeare durch möglichst ideale Kunstarbeit ergehen. Unsere Gesellschaft hat allen Anlaß, den deutschen Theaterleitern für so begeistertes Eingehen auf die Anregung von Gedächtnisspielen zu danken. Durch ein geistiges Feuerwerk werden sie heute Abend den Dichter ehren, dem wir unser literarisches Drama, diesen Bildungshort für jede unserer besseren Städte, hauptsächlich verdanken. Genauer Bericht wird im Jahrbuch für 1914 folgen.

Mit besonderer Freude erfüllen uns die Glückwünsche, die uns literarische Schwestergesellschaften und akademische Körperschaften durch eigene Boten am heutigen Tage aussprechen lassen.

(Begrüßungsreden von Exz. Raehlmann für die Goethe-Gesellschaft, Mr. Strauss-Collin für die English Goethe Society, Prof. Dibelius für den Hamburger Professoren-Konvent, Prof. Alexander für die Ungarische Shakespeare-

Gesellschaft, Roosevelt-Prof. Shorey für die Columbia University, Prof. Schelling für The Shakespeare Society of Philadelphia, The University of Pennsylvania and The Modern Language Association of America, Prof. Gollancz für The British Academy.)[1])

Um der Erkenntlichkeit für die mannigfache Förderung, die unsere Gesellschaft im In- und Ausland seit Jahrzehnten erfahren

[1]) Botschaftsrat Grew, der für Harvard University sprechen sollte, und Mr. Lionel Cust, Surveyor of the King's Pictures and Works of Art zu Windsor, der Abgesandte der Birthplace-Trustees zu Stratford-on-Avon, waren leider verhindert worden zu kommen. Zum Ersatz für letzteren Herrn kam aus Stratford folgende Adresse an den Präsidenten:

Sir,

The Trustees and Guardians of Shakespeare's Birthplace at Stratford-upon-Avon send through you their heartiest congratulations to the Deutsche Shakespeare-Gesellschaft on the celebration of its fiftieth birthday. We acknowledge with gratitude that for more than a century and a half Shakespeare has found in Germany many of his warmest and most enlightened admirers. During the past half-century the Deutsche Shakespeare-Gesellschaft has worthily maintained the noble traditions of appreciative study and insight which Lessing, Schlegel and Goethe inaugurated, with high advantage to the civilized world. English scholars are ever mindful of the valuable services which your Society has rendered to Shakespearean learning and criticism.

We trust that the Deutsche Shakespeare-Gesellschaft will celebrate in due time many more jubilees, and will long help to keep alive between the two nations those sentiments of sympathy and good fellowship with which Shakespeare's work fills his students' hearts.

Signed in behalf of the Trustees by

Sidney Lee. { Chairman of the Executive Committee.

(L. S.)

Fred^{k} K. C. Wellstood { Secretary and Librarian.

23rd April 1914.

Schriftliche oder telegraphische Begrüßungen trafen ein von der Wissenschaftlichen Gesellschaft in Straßburg i. E., der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen, Magyar Tudományos Académia und Kisfaludy Társaság, Reale Accademia Lincei-Roma, Reale Accademia delle Scienze-Torino, Yale University, University of California, Shakespeare Club, Stratford-upon-Avon; vom Großherzogl. Staatsminister Dr. C. Rothe, Ober-Präsident der Rheinprovinz Exz. von Rheinbaben, Prof. Bang-Löwen, K. K. Hofburgschauspieler Baumeister, Prof. Buchmayer-Dresden, Frl. Hedwig Elze-Ballenstedt als Tochter des Mitbegründers Prof. Karl Elze, Oberlehrer Grabau-Berlin-Lankwitz, Prof. Jiriczek-Würzburg, Miss Oswald-London, Julius Rodenberg als Mitbegründer «des Tages von vor fünfzig Jahren treu gedenkend», Prof. Swaen-Amsterdam, endlich in Versen von der Klasse OB II der Viktoria-Luisen-Schule zu Berlin-Wilmersdorf.

hat, auch einen greifbaren Ausdruck zu geben, hat der Vorstand von seinem Rechte, Ehrenmitglieder zu ernennen, wie es ihm nach § 8 der Satzungen zusteht, Gebrauch gemacht. Viele verdiente Männer hätten wir zu wählen gehabt; wir mußten uns aber in jedem Lande auf je eine hervorragende Persönlichkeit beschränken und zwar unter Berücksichtigung der verschiedenen Berufe, die für die Tätigkeit unserer Gesellschaft in Betracht kommen. Ich verkünde daher als Ehrenmitglieder

für Belgien: Herrn Dr. W. Bang, Professor an der Universität Loewen, Begründer und Herausgeber der «Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas», durch die uns eine Fülle schwer zugänglichen Arbeitsmaterials seit Jahren in vorzüglicher Weise erschlossen worden ist.

für Deutschland: Herr Prof. Dr. W. Creizenach, Hofrat, in Dresden, Verfasser der großangelegten, an Wissen und Inhalt reichen «Geschichte des neueren Dramas», die in Shakespeare gipfelt.

für England: Lord-Kanzler Viscount Haldane of Cloan, der der deutschen Mitforschung und überhaupt deutscher Denk- und Schaffensweise bei vielen Gelegenheiten das gewichtigste Wort geredet und geschrieben hat, stets im Geist und in der Verehrung unserer besten Philosophen, als deren Schüler er sich rückhaltlos bekennt.

für Frankreich: Exzellenz J. J. Jusserand, Botschafter in Washington, Autor feinsinniger Werke und Abhandlungen über Shakespeare und ältere englische Literatur überhaupt, Humanist im Denken und Meister in der Form.[1])

für Österreich: Bernhard Baumeister, K. K. Hofburgschauspieler, Nestor der deutschen Schauspielkunst.

für Ungarn: Exzellenz Albert von Berzeviczy, Präsident der Akademie der Wissenschaften in Budapest, Begründer der Ungarischen Shakespeare-Gesellschaft.

für die Vereinigten Staaten: Felix Schelling, Professor an der Universität von Pennsylvanien in Philadelphia, Geschichtsschreiber der Elisabethanischen Dramatik und anderer Literatur aus Shakespeares Zeit und uns noch besonders lieb als hervorragendes Mitglied der ältesten Shakespeare-Gesellschaft, die es gibt, nämlich der mit uns befreundeten Shakespeare Society of Philadelphia.

[1]) Als Vertreter war Prof. Feuillerat eigens aus Rennes gekommen und nahm das Diplom mit schöner Dankesrede entgegen.

Endlich habe ich dem weiteren Kreise unserer Mitglieder bekannt zu geben, daß der Vorstand bereits zum 24. Januar durch einstimmigen Beschluß das einzige Urvorstandsmitglied unserer Gesellschaft, das noch am Leben ist — sogar in zwei Ämtern unermüdlich für uns schaffend —, zum Ehrenmitgliede gewählt hat. Ich meine unseren allverehrten Vorsitzenden des Geschäftsführenden Ausschusses und zugleich Direktor unserer Bibliothek, Herrn Geh. Hofrat Dr. Paul von Bojanowski. Am genannten Tage hat er in wunderbarer Frische das 80. Lebensjahr angetreten, wozu ihm der Vorstand mit folgender Adresse Glück wünschte:

Hochverehrter Herr Geheimrat!

Ein zweifaches Jubiläum dürfen wir in diesen Tagen mit Ihnen begehen: in Ehren und ungebrochener Kraft überschreiten Sie heute das achte Jahrzehnt Ihres Lebens, und zugleich ist es nächstens ein halbes Jahrhundert, daß Sie als Vorstandsmitglied in unserer Gesellschaft wirken. Als der einzige von den Gründern der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft stehen Sie noch da; Ihr Auge kann messen, was einst geplant und wieviel davon erreicht wurde; Ihre Arbeit für Shakespeare in Deutschland hat durch diese ganze Zeit niemals ausgesetzt, ja sie ist, so wie einer von der alten Garde nach dem andern entschwand, mit den Jahren noch intensiver und durchgreifender geworden.

Wieviel Fleiß und Sorgfalt Sie auf die Erhaltung und Mehrung unserer Bibliothek verwendet haben, wie Sie selbstlos sich freuten, wenn der Umfang der Ausleihgeschäfte wuchs und die Mühe der Bücherkatalogisierung zunahm, das ist in unseren Jahresberichten wenigstens angedeutet. Möge das Beispiel, das Sie hiermit gegeben haben, unserer Gesellschaft auch in der Zukunft ähnliche arbeitsfreudige Helfer zuführen!

Aber ungeschrieben und unschreibbar ist es, was Sie durch Takt und Vornehmheit und Liebe in unserem Kreise gewirkt haben. Wenn wir im klassischen Weimar eine wohltuende und ermutigende Gastlichkeit genießen, so hat dazu Ihre stille Fürsorge von Jahr zu Jahr immer von neuem beigetragen. Wenn bei unseren Versammlungen die Sachlichkeit angenehm mit der Geselligkeit sich verband und eine förderliche Urbanität gepflegt wurde, so haben wir dies wesentlich Ihrer humanen Feinheit mitzuverdanken.

Es ist uns daher ein Herzensbedürfnis, bei einem so glücklichen Anlaß, wie es Ihr 80. Geburtstag ist, endlich einmal Ihnen vollauf zu sagen, wie tief die ganze Shakespeare-Gesellschaft und besonders ihr Vorstand Ihnen für solche Tätigkeit verbunden und verpflichtet ist. Als äußeres Zeichen unserer innigen Dankbarkeit und Hochschätzung bitten wir Sie, die Ehrenmitgliedschaft anzunehmen. Bleiben Sie mit Rat und Tat der Unsere, denn immer größere Ziele werden unserer Gesellschaft gesteckt. Tragen Sie noch weiter der Jugend die Fahne idealer Werkfreudigkeit voran, denn mit keinem Namen kommt man der heranwachsenden Jugend besser ans Gemüt als mit dem Namen Shakespeares. Und bewahren Sie uns, die wir im Vorstand Ihr edles Wesen am genauesten

beobachten konnten, auch in Zukunft Ihre so wertvolle Freundschaft, von der das Wort Shakespeares gilt:

Your very goodness and your company
O'erpays all I can do.[1])

Es ist eine seltene Kontinuität, die uns so nach rückwärts durch eine wirkungsreiche Persönlichkeit über ein halbes Jahrhundert hinweg mit unseren Anfängen verbindet, und wir wollen dies als ein Vorzeichen fassen für eine ähnlich günstige Kontinuität unserer Gesellschaft auch nach vorwärts bis in ferne Zukunftszeiten. Unbeirrt durch Schwierigkeiten, wie schon anno 1864, ziehen wir unseres Weges weiter, denn ein ewig heller Stern leuchtet uns voran — der unvergleichliche Seelenkenner und Seelenkünder Shakespeare. Zu Hilfe kommt unseren schwachen Kräften das aufblühende Studium der neueren Sprachen; je mehr Deutsche das Englische und England studieren, um so mehr gibt es Adepten Shakespeares, und — was noch mehr bedeutet — desto tieferes Verständnis für ihn wird verbreitet. Hilfe dürfen wir auch erwarten von der Rührigkeit auf dem Gebiete des Theaterlebens, die niemals

[1]) Antwortschreiben des Herrn von Bojanowski an den Vorstand:

Hochzuverehrende Herren!

Ihrer freundschaftlichen Teilnahme an der Feier meines achtzigsten Geburtstages haben Sie durch meine Ernennung zum Ehrenmitgliede der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft einen Ausdruck gegeben, der mich aufs Tiefste bewegt. Seit vielen Jahren erfreue ich mich des Vorrechts, in Ihren Beratungen, Ihren Beschließungen und in der Ausführung dieser mitwirken zu dürfen. Ich habe dies stets als einen Beweis von Vertrauen empfunden, der von mir als eine besondere Ehre gewürdigt worden ist. Es kann ja in der Tat nichts Besseres, nichts Ermutigenderes geben, als mit ausgezeichneten Männern auf einem Felde der Arbeit zu wirken und in solcher Gemeinschaft nach dem Maße der eigenen bescheidenen Kräfte zur Förderung der edelsten Bestrebungen geistiger Kultur sich zu betätigen. Die teure wehmütige Erinnerung an heimgegangene Arbeitsgenossen, mit denen mich freundschaftliche Beziehungen in diesen langen Jahren verbunden haben, das unaussprechliche Glück eines persönlichen Verhältnisses auch zu Ihnen, das mein Leben so sehr bereichert, ist von mir stets als höchster Lohn empfunden worden. Nun haben Sie durch die Zuerkennung der Ehrenmitgliedschaft mir eine Auszeichnung erwiesen, die weit über die Bedeutung meiner Dienste hinausgeht, aber als ein festes Band zwischen der Shakespeare-Gesellschaft und mir und als Zeichen Ihrer persönlichen Gesinnung für mich mir ein kostbarer Besitz ist.

Indem ich Sie bitte, meinen wärmsten Dank dafür entgegenzunehmen, verharre ich in treuer und ergebener Gesinnung

Weimar, 26. Januar 1914.

P. von Bojanowski.

so groß war, wie heutzutage; denn sowohl den Puristen wie den Freunden der Illusionsbühne kommt Shakespeare nach Wunsch entgegen: spielt man ihn dekorationslos zwischen Tüchern, so wirkt um so mehr der Gedankengehalt seiner Worte, und spielt man ihn mit den glänzendsten Dekorationskünsten, so ist es, als habe seine Phantasie alle Farben und Töne und Lichter der modernen Technik vorausgeahnt und bereits im weitesten Umfang damit gerechnet. Daß der ideale Sinn der Gebildeten bei uns abnehme, wird zwar vielfach behauptet; ich kann es aber nicht eigentlich zugeben. Auf der Universität zeigt mir die Erfahrung jeden Tag, daß sich die Studierenden mit einer entschlossenen Kraft an die Arbeit herandrängen, die mir aus der eigenen Jugend gar nicht so erinnerlich ist. In den Blättern lesen wir von Schenkungen zu Unterrichts- und Wohlfahrtszwecken, wie sie seit der Zeit gegen das Jahr 1000, wo die Leute den Weltuntergang erwarteten und daher mit Himmelsspekulation ihr Land an die Kirche gaben, in friedlichen Perioden nicht vorkamen. Wann haben jemals die Kaufmannsstädte so wetteifernd hohe Schulen begründet, wann die Regierungen soviel zur Hilfe der Kranken und Alten getan? Der ideale Sinn hat sich nicht gemindert, er äußert sich nur weniger in schwärmerischen Worten und mehr in schlichten Taten. Das ist aber gerade nach dem Herzen Shakespeares, wie er häufig zeigt, z. B. wenn er den wortkargen, aber staatstreuen Brutus dem wortgewandten Volksverführer Mark Anton gegenüberstellt, oder die zurückhaltende Cordelia den schmeichlerischen Schwestern. Darum dürfen wir überzeugt sein, daß die Begeisterungsfähigen in der Zukunft noch mehr als in der Vergangenheit dem großen Dramatiker anhängen werden. Nicht abnehmen wird der Shakespeare-Kult, sondern sich mehren und sich vertiefen. Immer größer wird hierbei die Mission unserer Gesellschaft betreffs Durchgeistigung und Aufzeichnung dessen, was für und durch Shakespeare geschieht. Wie üppige Kornfelder wachsen uns die Aufgaben entgegen — »foison plenty, barns and garners never empty«; so daß ich mit dem Segensspruche Shakespeares schließen kann:

Spring come to you, in the farthest,
In the very end of harvest!

Der Festrede wohnte Seine Königliche Hoheit der Großherzog bei.

Am vorhergehenden Nachmittag (d. 22.) war die Feier mit Niederlegung eines Kranzes in der Fürstengruft am Sarge der Großherzogin Sophie begonnen worden. Es reihte sich daran um 6 Uhr die Begrüßungsversammlung und der

Festvortrag des Geheimrats Prof. Köster-Leipzig, erläutert durch Modelle und Lichtbilder; sodann die Elisabethanischen Gesänge, deren Text als Jubiläumsgabe allen Beziehern des Jahrbuches beigelegt ist.

Über die Fortsetzung der Generalversammlung am 23., nachdem der festliche Teil vorüber war, berichtet das Protokoll:

Dem Herrn Schatzmeister wird Entlastung erteilt. — Die Verwendung der Jubiläumsspende wird dem Vorstande überlassen. — Anstelle des freiwillig ausgeschiedenen Herrn Dr. Bürklin wird Herr Baron von Putlitz in den Vorstand gewählt. Die statutenmäßig ausscheidenden Vorstandsmitglieder werden durch Zuruf wiedergewählt. — Der Antrag auf Vermehrung der Vorstandsmitglieder auf 13 wird einstimmig angenommen. — Als 12. und 13. Vorstandsmitglieder werden Herr Baron von Schirach und Geh.-Rat Dr. Adolf von Oechelhäuser einstimmig gewählt. Die Herren nehmen die Wahl an. — Als Ort für die nächste Jahresversammlung wird Weimar gewählt.

Darauf trat der neugewählte Vorstand nochmals zu einer Sitzung zusammen und wählte das bisherige Präsidium für ein weiteres Jahr.

Nach dem gemeinsamen Mittagessen wurde im Großherzogl. Hoftheater «Richard III.» gegeben. Am 24. schloß die Feier mit Niederlegung von Kränzen am Denkmal Shakespeares im Park, wobei Oberbürgermeister Dr. Donndorf, Exz. von Wildenbruch, Mr. Strauss-Collin als Vertreter der English Goethe Society und der Präsident sprachen; sowie mit Schmückung des Grabes von Wilhelm Oechelhäuser in Dessau durch den Präsidenten und Vizepräsidenten, wozu Vertreter des Dessauer Gemeinderates, des Theaters, der Schulen und andere Herren pietätvoll sich einfanden.

An der diesjährigen Versammlung in Weimar nahmen teil: W. Aalkjär-Berlin, Superintendent Dr. L. Albrecht-Kaukehmen, Prof. B. Alexander-Budapest und Frau, Oberlehrer H. Ahringsmann-Naumburg, Rektor L. Bäge-Cöthen, Frl. cand. phil. Baensch-Leipzig, Frl. J. L. Barber-Weimar, stud. K. Beck-Halle, Frau M. Behrend-Weimar, Redakteur C. Behrens-Kopenhagen, Regisseur E. Bertram-Wiesbaden, Geh. Rat B. von Boineburg-Weimar, Geh.-Rat P. von Bojanowski-Weimar und Töchter, Dr. W. Bolze-Charlottenburg, Frl. L. Boretius-Berlin, Oberlehrer Dr. H. Bormann-Pforta, Direktor der Univ.-Bibl. Dr. K. Brandis-Jena, Prof. A. Brandl-Berlin und Frau, Prof. R. Brotanek-Prag, Oberlehrer Fr. Buch-Jena, Prof. O. Bulle-Weimar, Schauspieler Hubert Carter-London, Frl. cand. phil. E. Cornelius-Leipzig, Prof. W. Creizenach-Dresden, Dr. H. Daffner-Charlottenburg, Frau Deinhardt-Schulze-Weimar, Prof. W. Dibelius-Hamburg, Hauptmann Dittenberger-Weimar, Oberbürgermeister Dr. Donndorf-Weimar mit Frau und Tochter, Kammerherr von Donop-Weimar, Dr. Drechsler-Berlin, Baurat B. Eelbo-Weimar, Prof. R. Falckenberg-Erlangen mit Frau und Sohn, Prof. A. Feuillerat-Rennes, Prof. R. Fischer-Innsbruck, Direktor Fischer-Naumburg, Prof. M. Förster-Leipzig und Frau, Frau E. Förster-Nietzsche-Weimar, Prof. O. Francke-Weimar, stud phil. M. Franke-Dobra, Freifrau Emily von

Fritsch-Weimar, Prof. Fröhlich-Eisenach, Dr. L. Fulda-Berlin, Dr. J. Gärdes-Liegnitz, Verlagsbuchhändler H. Gebhardt-Weimar, Direktor Dr. Glaser-Weimar, Prof. I. Gollancz-London, Frl. H. Grützner-Chemnitz, Frau Geh. Rat Gumprecht-Weimar, Direktorin A. Hanow-Lübben, Verlagsbuchhändler A. Hartung-Weimar, Prof. H. Hecht-Basel und Frau, Dr. Heinrich-Weimar, Prof. Hertz-Weimar, Dr. Herzfeld-Chemnitz, Frau A. Herzog-Jena, Reg.-Rat O. Herzog-Jena, Geh. Rat Heydenreich-Weimar, Prof. M. Hoffmann-Pforta, Oberlehrer Dr. K. Horn-Strasburg, Geh. Rat Imelmann-Berlin, amerik. Gesandter J. Jackson-Wiesbaden, Schriftsteller F. Kaibel-Weimar, Prof. W. Keller-Münster, Dr. E. Kilian-München, Direktor Fr. Knabe-Weimar, Geh. Rat Köster-Leipzig und Frau, Prof. A. Klaar-Berlin, Hofrat P. Koetschau-Weimar, Pastor Koch-Tröchtelborn, Dr. R. Kurth-Naumburg, Oberlehrer Dr. M. Lauterbach-Jena, Prof. F. Liebermann-Berlin, Frl. M. Ludewig-Jena, Redakteur F. E. Mackenzie-Berlin, Dr. Paul Mahn-Charlottenburg, Direktor Dr. Marbach-Apolda, Justizrat A. Mardersteig-Weimar, Privatdoz. P. Merker-Leipzig und Frau, Oberstabsarzt Dr. Mertens-Charlottenburg, Oberlehrerin E. Metsch-Halle, Kommerzienrat Moritz-Weimar, Geh. Rat L. Morsbach-Göttingen, Oberlehrer P. Mylo-Potsdam, K. Nebel-Berlin, Direktor D. Neuffer-Weimar, Geh. Rat A. von Oechelhäuser-Karlsruhe und Frau, Generaldirektor Dr. W. von Oechselhäuser-Dessau und Frau, Geh. Reg.-Rat von Oettingen-Weimar, Dr. Paul Ortlepp-Weimar und Frau, Prof. A. Ott-Weimar, Dr. jur. C. Otto-Leipzig, Generalintendant Dr. E. von Possart-München, Generalintendant von Putlitz-Stuttgart, Wirkl. Staatsrat Raehlmann-Weimar, Direktor Dr. H. Rauch-Wiesbaden, Prof. Dr. E. Regel-Halle, Prof. Dr. Ritter-Weimar, Prof. Dr. F. Rosenberg-Berlin, Dr. Sander-Lüdenscheid, Frl. stud. phil. H. Schäfer-Jena, cand. phil. Schauer-Leipzig, Prof. E. Scheidemantel-Weimar, Prof. Schelling-Philadelphia, Prof. J. Schick-München, Generalintendant von Schirach-Weimar, Hofrat Dr. Paul Schlenther-Berlin, stud. phil. Ch. Schön-Berlin, Prof. A. Schröer-Cöln und Frau, Direktorin E. Schroeter-Dahlem-Steglitz, Prof. C. Schüddekopf-Weimar und Frau, cand. phil. H. Seeliger-Leipzig, Prof. Shorey-NewYork, Redakteur Dr. Simon-Weimar, Prof. H. Spies-Greifswald, Prof. Stange-Erfurt, Dr. med. E. Starcke-Vieselbach, Frau Cäcilie Steinert-Breslau, Geh. Justizrat Stichling-Weimar, A. Strauss-Collin-London, K. Strecker-Berlin, Frl. Gertrud von Sydow-Frankfurt a. O., A. Teutenberg-Weimar, Oberlehrer Theel-Spandau, Hofschauspielerin Frl. G. Tressnitz-Dresden, Direktor Prof. Unrein-Jena, Geh. Staatsrat Unteutsch-Weimar, Prof. van de Velde-Weimar, Direktor Dr. Venediger-Erfurt, Generalintendant H. von Vignau-Weimar und Frau, Buchdruckereibesitzer A. Wagner-Weimar und Frau, Prof. J. Wahle-Weimar, Direktor Dr. Walter-Eisenach, Dr. Wanke-Friedrichroda, Hofschauspieler Dr. R. Weinmann-München, Pfarrer H. Wendt-Weimar, Verlagsbuchhändler G. Westermann-Braunschweig, Generalleutnant von Wildenbruch-Berlin, Dr. K. Wildhagen-Charlottenburg, Dr. jur. K. Wolters-Braunschweig, Frl. stud. phil. H. Wüllenweber-Berlin, Justizrat Zander-Erfurt.

Bisherige Liste der Spender
zur Sammlung für die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft.

S. M. der Deutsche Kaiser.
S. M. der Kaiser von Österreich.
S. M. der König von Großbritannien und Irland.
S. M. der König von Bayern.
S. M. der König von Sachsen.
S. M. der König von Württemberg.
S. K. H. der Großherzog von Baden.
I. K. H. die Großherzogin Luise von Baden.
S. K. H. der Großherzog von Oldenburg.
S. H. der Herzog von Sachsen-Altenburg.
S. K. H. der Herzog von Sachsen-Coburg und Gotha.
S. H. der Herzog von Anhalt.
S. H. der Herzog Joh. Albrecht von Mecklenburg-Schwerin.
S. K. H. der Großfürst Konstantin Konstantinowitsch.
Geheimrat Dr. Arnold.
Geheimrat Professor Dr. Brandl.
Wirkl. Geh. Rat Dr. Bürklin.
Wirkl. Geh. Rat von Chelius.
von Maassen.
Oberbürgermeister Ebeling.
Frau Emma Heckmann.
Dr. E. Kunheim.
Kommerzienrat Dr. Moritz.
Dr. ing. h. c. von Oechelhäuser.
Geh. Hofrat Professor Dr. von Oechelhäuser.
Rechtsanwalt Dr. Oechelhäuser.
Fräulein A. Reiss.
Geheimrat Dr. W. v. Siemens.
Kommerzienrat Steinthal.
Stadt Weimar.

Die Einrichtung der Bühne zu Shakespeares Zeit.

Festvortrag,

gehalten auf der Generalversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 22. April 1913.

Von

Albert Köster.

Der Wortlaut kann leider nicht mitgeteilt werden, da der Redner häufig Lichtbilder in verdunkeltem Saale zu Hilfe nahm oder seine Ansicht an kleinen primitiven Modellen erläuterte und daher frei sprechen und neben dem Wort stets das Anschauungsmaterial wirken lassen mußte. Neue bildliche Darstellungen waren nicht vorzulegen; auch wollte er, dem Charakter der Versammlung Rechnung tragend, sich nicht zu tief in fachmännische Einzelfragen einlassen, sondern bemühte sich, auch dem Laien verständlich zu bleiben.

Eine Berechtigung, als Nicht-Anglist bei einer solchen Gelegenheit vor den erlesensten Fachleuten über eines der umstrittensten Probleme zu sprechen, leitete er daraus ab, daß er der Lösung der Frage von einer anderen Seite beizukommen suche, als es unter den Shakespeare-Kennern Brauch sei. Schon die Erforscher der englischen Literatur- und Theatergeschichte hätten sich nicht damit begnügt, aus dem Text und den Regiebemerkungen nur der Shakespeareschen Dramen die damalige Bühne zu rekonstruieren, sondern die ganze dramatische Literatur des Elisabethanischen Zeitalters zu diesem Zweck herangezogen. Aber die so erschlossene Bühne gehöre in einen noch größeren, internationalen Zusammenhang: da die englischen Komödianten bei ihren Gastreisen auf dem Kontinent ja selbstverständlich ihre gewohnten szenischen Einrichtungen mitgebracht hätten, so ergäbe sich die Forderung, daß auch das, was von diesen Schauspielern nachweislich in Deutschland aufgeführt sei, und was sich in authentischen Texten erhalten habe, ja, auch Alles, was, wie die Dramen des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig.

durch die Kunst der Engländer angeregt sei, sich auf der sogenannten Shakespeare-Bühne widerspruchslos inszenieren und spielen lassen müsse.

Und nun begann der Redner den Weg gleichsam in umgekehrter Richtung, vom Ziel zum Ausgang hin, zu schreiten. Er bedauerte, daß in seiner nicht unbeträchtlichen Sammlung von Theatermodellen die zur Elisabethanischen Bühne gehörigen gerade die unscheinbarsten seien, und zeigte zunächst voraussetzungslos in kleinem Maßstab den Typus (nur diesen!) eines Bühnengerüstes der englischen Komödianten. Er wies nach, daß dies Modell mit seinen Aus- und Eingängen, der Oberbühne, der Anordnung der Teppiche ganz im Einklang stehe mit der bekannten Beschreibung von Spencers Bühne in Regensburg. Wie auf solcher Szene sich auch das komplizierteste Stück des Herzogs Heinrich Julius, das Spiel von einem ungeratenen Sohn, ohne Schwierigkeit darstellen lasse, konnte nun freilich den Hörern nicht eingehend bewiesen werden; doch durfte sich der Redner darauf berufen, daß er mit methodisch geschulten Studierenden schon seit Jahren in seminaristischen Übungen historisch treue Inszenierungsversuche angestellt und dabei die typischen Grundzüge des Modells stets bewährt gefunden habe. (Eine annähernde Vorstellung können sich die Leser aus der Skizze bei Kaulfuss-Diesch, Die Inszenierung des deutschen Dramas an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts, Leipzig 1905, S. 235f., verschaffen.)

Nunmehr wandte sich der Vortragende der Londoner Bühne am Ausgang des 16. Jahrhunderts zu. Man erkannte, wie er sich mit den Forschungen von Baker, Archer, Wegener, Albright, Neuendorff, Lawrence u. a. auseinandergesetzt hat, obwohl er natürlich der Diskussion keinen Raum gewähren konnte und sich mit der Vorführung seiner Ergebnisse begnügen mußte. Im Ganzen kann man wohl charakterisierend bemerken, daß Köster in seiner Verwertung der überlieferten Zeugnisse äußerst vorsichtig, in seiner Kritik der Bilder sehr konservativ ist. Er lehnt es z. B. ab, von den Dramen und den Bühnen der Restaurationszeit irgendwelche Rückschlüsse auf das Elisabethanische Theater zu machen. Aufs Schärfste — das ist die Grundlage seiner ganzen Betrachtung — scheidet er grundsätzlich die primitiveren, im Freien aufgeschlagenen Sommerbühnen von den intimeren Winterbühnen im geschlossenen und gedeckten Saal. Aus den ganz verschiedenen Existenzbedingungen beider und aus der Anordnung des Publikums, das sich im einen Fall um

das Spielfeld herum, im anderen dem Spielfeld gegenüber befindet, zieht Köster seine Schlüsse. Die bekannten Bilder der Schauspielhäuser und eines Modells des Globe-Theaters wurden gezeigt und hierbei auf ein wesentliches Kennzeichen hingewiesen, das bei allen Rekonstruktionsversuchen, wenn sie richtig sein sollen, beobachtet werden müsse: nämlich, daß der Haupteingang zum Schauspielgebäude stets hinter der Bühne, nicht der Bühne gegenüber gelegen habe. Diese Anordnung wurde noch besonders glaubhaft gemacht durch die bauliche Disposition von Sälen in englischen Schlössern (Penshurst, Haddon Hall, Hampton Court), in denen entweder mutmaßlich oder ganz sicher zu Zeiten Komödie gespielt worden war und in denen stets die eingebaute Gallerie, unter der das Bühnengerüst aufgeschlagen wurde, über dem Haupteingang liegt.

Von den oft reproduzierten Bildern sprach Köster dem des Red Bull-Theaters (1672) jede Beweiskraft ab; das zu Alabasters Roxana (1632) könne uns nur die Vorstellung von der Bühne eines College geben, das zu Richards Messalina (1640) sei nur ein Fragment. So seien wir für die Winterbühnen in geschlossenen Sälen übel dran, und nur für das typische Sommertheater haben wir die einwandfreie Skizze des Innern des Schwan-Theaters von De Wit-Burchell. Der Redner verteidigte dieses Bild gegen die Zweifel, mit denen Lawrence und Albright es angegriffen haben; er erläuterte es für die Zuhörer, denen es nicht vertraut genug war, und zeigte dann ein kleines Modell der Bühne ohne Zuschauerraum, das ganz getreu nach dem De Witschen Vorbild angefertigt war und an dem sich schematisch das Vorhandensein aller Erfordernisse, z. B. auch der Flug- und Schwebemaschinen zeigen ließ. Dies Modell der Bühne eines Sommertheaters war nun so eingerichtet, daß es vor den Augen der Zuschauer umgebaut werden konnte in das typische Gerüst einer Winterbühne. Der Vortragende vollzog diesen Umbau, natürlich nicht nach Willkür und Laune, sondern unter der doppelten Rücksichtnahme, daß erstens, weil im Wintertheater dieselben Stücke gespielt wurden wie im Sommertheater, kein charakteristischer Zug der Bühne bei dem Umbau verloren gehen durfte, daß aber zweitens doch jede Einzelheit soweit nuanziert wurde, wie es der Unterschied zwischen dem Spiel im Freien und dem Spiel im Saal, die eigenartige Anordnung der Sitzreihen für das Publikum, die veränderten Bedingungen für das Auge und Ohr verlangten. Die Schutz- und Notdächer konnten wegfallen, durch Verkürzung des Podiums, durch Zusammenrückung der Pfosten und Säulen konnte größere Intimität erzeugt

werden, Vorhänge konnten eingezogen werden, da das gesamte Publikum den Blick auf die Bühne nur von Einer Seite frei zu haben brauchte, die umgebenden Wände, die Decke des Saales waren hinzuzufügen. Und das Ergebnis dieses organischen Umbaues war, daß schließlich dem Typus, den Grundzügen nach, hervorgegangen aus De Wit-Burchells Angaben, dieselbe Bühne dastand, die aus anderem, unabhängigem Beweismaterial für die englischen Komödianten erschlossen war. Die Hörer konnten die beiden kleinen Modelle vergleichend betrachten.

Zum Schluß erörterte der Redner nur noch ganz kurz die Frage, ob alle Spuren von Bühnen der Elisabethanischen Zeit verschwunden seien und gedachte dabei des 1910 auf der theatergeschichtlichen Ausstellung in Berlin in Erinnerung gebrachten Saales auf dem ehemaligen Schloß Hessen im Braunschweigischen, wo mutmaßlich der spätere Herzog Heinrich Julius seine Jugend verbracht und vielleicht auch erste künstlerische Eindrücke empfangen hatte. Das Bauwerk befindet sich heute unrettbar in Verwahrlosung; aber der Redner hat eine Rekonstruktion des Saales hergestellt, in dem sich ein sogenannnter „Trompeterstuhl" von eigenartiger Einordnung befand. Die Zuhörer konnten sich an diesem dritten Modell überzeugen, daß der Raum die Möglichkeit (mehr nicht!) für theatralische Aufführungen englischen Stils bietet.

Einleitende Worte zu einer Vorlesung von «Antonius und Cleopatra».[1])

Von

Ernst v. Wildenbruch.

Ich gebe einen kurzen historischen Überblick, damit die Weltverhältnisse, die vor dem Stücke liegen und in diesem mit dramatisch geforderter Kürze abgehandelt werden, Ihnen rasch und übersichtlich zum Bewußtsein kommen.

Der große Caesar ist tot, in der Curie des Pompejus von Cassius, Brutus und den Mitverschworenen getötet.

Die Mörder, statt durch den Erfolg ihrer Tat zu wachsen, sind durch dieselbe erdrückt. Der Mann der Stunde ist Markus Antonius, der Konsul, mit dem die Mörder in Unterhandlung treten: Markus Antonius, der Anhänger Caesars, bei Pharsalus der Führer seiner Reiterei, der als Konsul Caesar das Königsdiadem angeboten hat. Während die Mörder Caesars vor dem Zorn des Volks und der Caesarischen Veteranen aus Rom entweichen, macht er sich zum Gebieter Roms, bald ganz Italiens.

Ein unbequemer Rivale kommt vom Osten in Italien an, der junge Gaius Octavius, später Octavianus genannt, Caesars Großneffe, Adoptivsohn und Erbe. Aus Haß und Geringschätzung, mit welcher der heißblütige Antonius anfangs den kaltblütigen Jüngling behandelt, wird offene Feindschaft, bis daß endlich beide, da sie sich

---

[1]) In Wildenbruchs Wohnung am 10. Februar 1907. Die Skizze mag zeigen, wie Wildenbruch aus großen historischen Stoffen die Komposition für ein Drama zusammen zu raffen verstand und mit wenigen Strichen hinwarf. Sie war nur für eine Vorlesung bestimmt. Keine Veränderung, keine Korrektur ist an ihr angebracht worden, so wie sie sich handschriftlich im Nachlasse fand. Wir danken den Beitrag der Witwe unseres herzlich verehrten Vize-Präsidenten, der uns auf solche Weise nach seinem Hingang noch beim Jubiläumsband unterstützte. A. B.

einem gemeinsamen Feinde, dem Senat, gegenüber sehen, Bundesgenossen werden. Als dritten Mann ziehen sie den ebenso reichen, wie unbedeutenden Aemilius Lepidus hinzu; und auf der Insel im Flusse Rheno, unweit Bolognas, wird in Angesicht von zehn, auf beiden Ufern aufgestellten Caesarischen Legionen das Triumvirat geschlossen.

Furchtbare Proskriptionen räumen den Senat aus dem Wege. Dann brechen Antonius und Octavian zum Sühnekampf gegen Caesars Mörder, Brutus und Cassius, auf, die in Asien ein mächtiges Heer gesammelt haben und mit diesem nach Mazedonien herüber gekommen sind. Bei Philippi treffen sie aufeinander. Während Octavian krank im Lager liegt, schlägt Antonius den Flügel, den Cassius befehligt; Cassius tötet sich mit eigener Hand. Zwanzig Tage später bereitet er dem bisher unbesiegten Flügel des Brutus das gleiche Schicksal. Brutus stürzt sich ebenso wie Cassius ins eigene Schwert. Und wieder zwanzig Jahre nach diesem wird der römische Dichter Virgil, zurückblickend auf den Untergang der römischen Republik, den Gesang erheben:

> Siehe, dereinst wird kommen der Tag, da in jenen Gefilden,
> Mit gebogenem Pflug die Erde aufrüttelnd, der Landmann
> Römische Speere aufwühlt, zernagt von schartigem Roste,
> Oder mit schwerem Karst hohlklingende Helme hervorschlägt
> Und die großen Gebeine anstaunt in durchhöhleten Gräbern.

Von Philippi aus geht Octavian nach Italien, zu Mühsal, Arbeit und endlichem Kaiserthron — Antonius nach Asien, zu Leben, Liebe, Schwelgerei in Wein und Weib und zu endlichem Untergang. In Ephesus und Tarsus sitzt er zu Gericht über die Anhänger des Cassius und Brutus. Nach Tarsus ist auch Cleopatra beschieden, die Königin von Ägypten, des Ptolomäus Auletos, des Flötenbläsers, Tochter, um sich zu rechtfertigen. Sie vollbringt ihre Rechtfertigung, indem sie vor dem strengen Römer in purpurbesetztem Schiffe als Aphrodite Anadyomene anfährt. Ihre Rechtfertigung wird angenommen. Der Richter steigt vom Stuhl, der strenge Römer zieht als Sklave der nicht eigentlich schönen, aber mit allen Reizen und Künsten der Buhlerin geschmückten Cleopatra mit dieser nach Alexandrien. Dort lebt er mit ihr einen Taumel von zehn Jahren.

Während dieser zehn Jahre, die das Stück Shakespeares in fünf Akten schildert, arbeitet Octavian in Italien weiter. Er kämpft mit Antonius eheverlassener Gattin Fulvia, bis diese in Sikyon stirbt,

Er schließt noch einmal Freundschaft mit dem Manne, mit dem er niemals Freund, aber Bundesgenosse gewesen. Antonius kommt nach Italien, einigt sich mit Octavian gegen Sextus Pompejus, den Sohn des großen Pompejus, der mit seinen Schiffen das Meer beherrscht, schließt mit ihm einen Frieden, der natürlich nur so lange dauert, bis Sextus Pompejus zum Untergange reif ist, und heiratet Octavians Schwester Octavia. Kaum vermählt enteilt Antonius aus den Armen der zur ewigen Jungfräulichkeit verurteilten Gattin wieder zu Cleopatra. Octavia, die ihm nachgehen will, erhält strengen Befehl, nicht zu kommen. Das läßt den bitteren Grimm im Becher des gekränkten Octavian überfließen. Öffentliche Anklage wird in Rom gegen Antonius erhoben, der Ägypten vom Römischen Reiche losreißen wolle. Der Anklage folgt der Krieg. Beim Vorgebirge Aktium am Ambrakischen Meerbusen treffen die Flotten aufeinander. 500 Schiffe des Antonius gegen nur 250 des Octavian unter Agrippa. Mitten im Kampfe aber ergreift Cleopatra mit ihren 60 Schiffen die Flucht.

Antonius, wie vom Wahnsinn gepackt, stürmt flüchtend hinter ihr drein. Wieder sind sie in Alexandrien zusammen. Octavian landet in Ägypten. Noch einige letzte verzweifelte Kämpfe vor den Toren Alexandriens — dann entscheidet sich das Schicksal der beiden, wie Ihnen dies Shakespeare in seiner unsterblichen Dichtung erzählen wird. Nur eines füge ich noch hinzu: daß vor Jahren, als ich Mommsens Vorlesungen über Römische Kaisergeschichte hörte, ich das Wort von ihm vernahm und nicht vergaß: «Wenn Sie sich Persönlichkeit und Charakter des Antonius vorstellen wollen, so lesen Sie Shakespeares Antonius und Cleopatra.»

Gedanken in Stratford.

Von

Friedrich Lienhard.

Schmeichlerisch und lustig ist diese mittelenglische Landschaft. Da die Hügel fehlen, so runden sich die Baumwipfel zum Anschein von Hügeln.

Gestern ging die Sonne glühend und groß unter, eine ungeheure rote Kugel. Und glühend und groß ging nicht viel später der Mond jenseits des Avon auf.

Ich beschloß den Tag mit einer Ruderfahrt auf dem stillen Avon.

Weiden neigen sich in sein lautlos Gewässer. Dort hinter der Kirche, in der Shakespeares Gebeine ruhen, strömt der Fluß vorüber. Große alte Bäume spiegeln sich in seiner glatten Fläche.

Der Tag hatte mir eine wunderbare Stimmung verschafft. Ob Shakespeare oder Bacon oder Rutland — die Streitfrage verschwand. In dieser englischen Landschaft, zwischen Kenilworth und London, hat ein Dichter gelebt, der die unvergleichlichen Shakespeare-Dramen geschrieben hat. Dies ist die Landschaft, dies ist sein Land. Ich bin Gast bei Shakespeare, wie ich einst an einem anderen Sommertage Gast bei Robert Burns war.

Freilich empfand ich in Shakespeares Geburtshause keinen Hauch des Ewigen. Die Dinge waren mir da zu unsicher. Die vielen Besucher auf engem Raum, die Stimmen der erklärenden Führer vernichteten die feinere Schwingung.

Aber vor der Kirche erwartete mich ein allerliebstes Bild. Die Weiblichkeit des Städtchens Stratford bildete Spalier: sie erwarteten neugierig einen eben aus der Kirche tretenden Hochzeitszug. Entzückender Anblick! Der Kirchhof ist einem alten Park nicht unähnlich, voll von schweren schattigen Wipfelbäumen;

graue Grabsteine ragen dazwischen schmucklos aus der Rasenfläche. Und nun die Lichtwirkungen unter diesen Bäumen! Durch die Schatten und Lichter des heißen Sommertages schritt der Hochzeitszug aus der Tiefe des Kirchhofs der Pforte zu: voran Braut und Bräutigam, hinter ihnen zwei Paar weiße Brautjungfern mit weißen Stäben, woran Maiglöckchensträuße leuchteten, dahinter des übrige lange Gefolge. Kutschen und Automobile warteten, sogen die Kommenden ein und verschwanden in die Ferne, aus dem Idyll in die Welt der Kultur.

Nun war der Kirchhof leer. Die melodisch abgestimmten Glocken läuteten aus. Und ich trat in die Kirche an Shakespeares Grab.

War der ganze lichte Festzug da draußen ein Traum gewesen? Ein Erinnerungsbild aus irgendeinem lebensfrohen Shakespeare-Stück? «Oberon und Titania»? Hier in der Kirche, vor der berühmten Steinplatte und der Büste, hatte ich mit Schauern der Ergriffenheit zu kämpfen. Verrauscht war das lustig-starke Leben. So verrauscht auch das Leben des Genies mit seinen eindringlichen Fabelgestalten, die wie ein dionysischer Festzug mit ihm über die Erde wanderten. Dieser feierliche Raum war noch durchweht von der warmen Luft und Wesenheit festlicher Menschen. Man spürte noch die Nähe der lebendigen Menschheit — und war ihnen doch in solche tiefe Stille entrückt. Dort eine Hochzeit — hier die Grabstätte des Genius! Auch das Große geht seine Erdenbahn wie diese Durchschnittsbürger und ist denselben Lebensgesetzen unterworfen. Welche Tragik — und welche Größe! Sie wollen nichts vor ihren Mitmenschen voraus haben; sie leiden, lieben, sterben mit uns. Sie gehen ermunternd und erhellend neben dem großen Zug der Menschheit einher, Sendlinge der Gottheit. „Haltet aus, Brüder! Seht, wie schön und stark und sinnvoll ist doch das Leben, wenn ihr's nur mit rechten Herzensaugen anschaut!"

Ein lauter Hochzeitszug war vorhin vorbeigeflossen: jetzt trat ich an den stillen Fluß und sah seinem lieblich-ruhigen Gleiten zu. Ophelias Fluß; etwas Schilf, hangende Weiden, ein mildes Wasser, das blumige Lasten leicht und lieblich zu tragen bereit ist. Drüben Weideflächen; und überall zahlreiche Einzelbäume, wie sie der englischen Landschaft gern das Gepräge geben.

Mit Shakespeares anmutiger Landschaft verglich ich hier im Geiste das ungeheure Schloß von Warwick. Welche Kühnheit und Wucht in jenem Adel! Neben solcher trotzigen Großzügigkeit muten unsere deutschen Burgen nahezu mittelmäßig an. Es ist

alles steiler und trotziger in der englischen Geschichte, stolzer, von stärkeren Leidenschaften durchpulst, vermutlich weil sich auf dieser Insel zwischen Sachsen, Normannen und Kelten alles viel gedrängter, näher, wilder abspielte als im breit auseinanderfließenden Deutschland selbst des dreißigjährigen Krieges und der Hohenstaufenzüge. Neben diesem Stolz — welche Innigkeit! Ophelia — und Macbeth! Wie diese vielen Ulmen der englischen Landschaft sehr hoch ragen, so hangen die Weiden sehr tief. Ulmen: Männlichkeit und Fülle; Weiden: zarte, innige Weiblichkeit. Ulmen: Germanentum? Weiden: Keltentum? Aus Hartheit und Zartheit setzt sich alles Seelenleben zusammen. Aus beiden mischt sich die englische Dichtung, mischt sich besonders die Dichtung Shakespeares.

Ich weiß nicht, ob die moderne Engländerin (Suffragetten!) noch wesentliche Züge von Ophelia, Desdemona oder Cordelia und anderen herzlieblichen Skakespearefrauen in sich verkörpert. Ich weiß freilich auch nicht, ob die moderne Deutsche noch wesentliche Züge des Gretchen-Typus aufweist. Aber in den Tiefen der Frauenseele muß immer etwas von Desdemona oder Gretchen wirksam bleiben. Dieses Innige und Zarte ist eine notwendige chemische Beigabe in der Mischung der Menschheit.

Ich muß an die herrliche Liebeslyrik des Schotten Burns denken. Dort der süß fließende Wiesenfluß Ayr, hier der Wiesenfluß Avon. Dort in Schottland ist das Meer nahe, und das Hochland nicht fern. Diese großen Ausblicke fehlen in Shakespeares äußerer Landschaft: aber er hat sie dafür in sein geistiges Reich hereingeholt. Beiden gemein ist die edle Natürlichkeit, die elastische Kraft und Einfachheit, die seelische Lauterkeit, die Fülle und Geschmeidigkeit des Ausdrucks im Starken wie im Zarten. Lord Byron ist zwar von einer umfassenderen Genialität als Robert Burns: aber dieser Natursänger scheint mir dennoch Shakespeares holder und starker Natürlichkeit näher zu stehen als der düster-zerrissene Held von Missolunghi.

Wenn ich durch dieses Stratford wandle und die Gesichter der Engländer auf mich wirken lasse, fällt mir immer wieder eine gewisse Ernsthaftigkeit auf. Hat merry old England seit Cromwell eine Veränderung durchgemacht und ist in ein ernsteres, nüchterneres Lebensalter eingetreten? Tobte sich mit Karl I. und Karl II. das alt-lustige England in Entartung aus und verstarb? Bedeutsame Tatsache, daß die Puritaner das verwilderte Theater schlossen! Es fiel eine Pforte zu zwischen Alt- und Neu-England. Aber Shake-

speares liebenswürdiger Genius leuchtet herüber und ist heute so lebendig wie unter Königin Elisabeth.

Der Geist Shakespeares und ähnlicher Poeten vermag ein Volk jung und natürlich zu halten. Die englischen Menschen sind lange jung und manchmal ausgelassenen Füllen auf der Weide nicht unähnlich. Wie natürlich und einfach in ihrem Auftreten sind diese scheinbar steifen, aber in Wahrheit sicheren und sportgeübten Inselbewohner! Wir Deutschen, von straffem Preußentum geschult — Hacken zusammen, Verbeugung! Ja gewiß, in der Methodik und im Mechanismus des Staatsapparates sowie des Militarismus kann die ganze Welt von unserer Gewissenhaftigkeit lernen. In einigen anderen wesentlichen Dingen haben aber wir bei der Umwelt in die Schule zu gehen.

Aus den jahrhundertelangen Kämpfen zwischen Germanen und Kelten — Engländern und Schotten — und zwischen Normannen und Sachsen erwuchs schließlich das Ganze des Inselreiches. So wird zwischen den Germanen Deutschlands und den Kelten Frankreichs der moderne europäische Staatenbund erwachsen, in friedlichem Zusammenarbeiten. Der deutsche Humor darf noch viel lernen: er hat noch zu viel Bierbestandteile und Klein-Gemütlichkeit in sich. Das Wort „feuchtfröhlich" ist noch zu deutsch. In Deutschland sind die Bäuche noch zu zahlreich. Straffer! Spannkräftiger! Mehr Sport des Körpers und des Geistes! Mehr Sehnen, weniger Fett! Mehr Gemüt — weniger Gemütlichkeit!

Das Schloß von Warwick hat es mir angetan, ich meine die Haltung des Ganzen — den steilen Stolz.

Ein junger Deutscher, den ich dort traf, sprach mit Liebe von Schiller. Bravo! Schiller hat etwas vom Schloß von Warwick: steil und stolz. Er liebte die Engländer; und die Engländer — durch Carlyle und die Seeschule — lernten Schiller und Goethe schätzen. Weimar mit seinem Park steht den Engländern näher als den Franzosen.

Diese rasierten englischen Gesichter kommen besonders im Profil zur Geltung. Ihr Kinn hat Willensstärke. Sie gleichen den alten Römern, sind aber nicht gedrungen und rund, sondern mehr länglich und germanisch, also edler — wiederum sag ich: steil und stolz. Es gibt hier mehr Einzelbäume als Waldmassen. Und mehr Einzeloriginale als bei Shakespeare, Scott, Byron, Dickens usw. hat wohl keine Literatur der Welt.

Hart neben dem Turm der Dreifaltigkeitskirche stand der Abendstern. Es waren wolkenlose Tage. Der aufgehende große dunkelrote Mond — kurz zuvor die untergehende große dunkelrote Sonne — ein tiefblauer Himmel — auf den Wassern ein ferner Gesang . . . Und allenthalben milde Ruhe . . .

Es ist mein liebster Zustand, aus einer edlen Stille hinauszulauschen in die gedämpft herüberklingende Welt.

Shakespeare und die Impresa-Kunst seiner Zeit.

Von

Friedrich Brie.

Der Impresafund vom Jahre 1613. — Wesen der Impresa. — Aufkommen im späten Mittelalter. — Italien. — Impresabücher. — Aufkommen in England. — Heinrich VIII. — Surrey. — Elisabeth. — Englischer Hof. — Schottischer Hof. — Whetstone. — Bedeutung von Sidney. — Gabriel Harvey. — Spenser. — Abraham Fraunce. — Englische Impresabücher, Samuel Daniel, Geffrey Whitney, Thomas Combe. — Puttenham's Arte of English Poesie. — Camden's Remains. — Robert Greene, Thomas Nash, Marston. — Die Impresa im Kunstgewerbe. — Die Volksbühne; Wilson's Three Lords and three Ladies of London, The Partial Law, Marlow's Edward II., Wilkins' Pericles. — Spelman. — Shakespeare.

Über keinen der Shakespeare-Funde des letzten Jahrzehntes ist die Öffentlichkeit so schnell hinweggegangen als über die 1906 zu Tage getretene Entdeckung, daß der Dichter im Jahre 1613 gemeinsam mit seinem ehemaligen Schauspielerkollegen Richard Burbage von dem Grafen Rutland mit der Herstellung eines Wappenschildes für ein Turnier betraut wurde, wobei Burbage die malerische Ausführung und Shakespeare die Lieferung eines geeigneten Wahlspruches zufiel.[1]) Wie alsbald vermutet wurde, mag dieses Wappenschild für das erste Auftreten des Grafen in jenem Turnier bestimmt gewesen sein, das alljährlich im Palaste von Whitehall am 24. März zur Feier des Regierungsantrittes von König Jakob abgehalten wurde.

Der ungewohnte Gedanke, den Dichter Shakespeare sich auf einem scheinbar so weit abliegenden Gebiete betätigen zu sehen,

[1]) Vgl. Sidney Lee in Times, 26. Dez. 1905; Barwick in Library, vol. 7, Nr. 26 (April 1906); Ch. C. Stopes in Athenaeum, 16. Mai 1908. [Jb. 45, 399; 46, 315.]

rief bei den Kritikern die verschiedenartigsten Zweifel und Bedenken hervor, sogar dieses, ob unter dem Mr. Shakespeare der Urkunde nicht eine andere Person als der Dichter, nämlich ein gewisser John Shakespeare zu verstehen sei. Schon die Zusammenstellung mit Burbage, dann aber auch Shakespeares sonstiges Interesse für Heraldik, das wir noch genauer zu betrachten haben werden, sind geeignet, diesen Einwand hinfällig zu machen. Andere Kritiker haben den Wert des Fundes durch abfällige Bemerkungen darüber herabzusetzen gesucht, daß Shakespeare am Ende seiner Tage sich mit so untergeordneten Dingen beschäftigt habe; endlich ist auch der umgekehrte Versuch, dem Funde größere Bedeutung beizulegen und daraus Schlüsse für das Ansehen zu ziehen, das Shakespeare am Ende seiner Tage genossen haben soll, in neuerer Zeit gemacht worden.[1])

Alle diese Fragen werden sich leichter entscheiden lassen, wenn wir einmal die Entwicklung der Impresaliteratur in England im Zusammenhange verfolgen und vor allem einmal zusehen, wer die Männer gewesen sind, die sich ihr widmeten. Eine derartige Untersuchung ist vielleicht auch darum nicht wertlos, weil sie eine kleine Lücke in den bisherigen Betrachtungen über die Einwirkung der Renaissance auf England ausfüllt; übergehen doch selbst so gründliche Werke wie Einsteins *Italian Renaissance in England* (1902) oder Sidney Lee's *French Renaissance in England* (1910) die Impresakunst in England mit Stillschweigen, obwohl den beiden Forschern kaum verborgen geblieben sein kann, daß diese Kunst in ihrem Heimatlande Italien, wie auch in Frankreich viele der größten und besten Geister der Renaissance in ihren Bann zog.

Die Kunst des Entwerfens von Impresas,[2]) d. h. kleinen symbolischen Bildern, begleitet von einem kurzen Motto oder Spruch,

[1]) W. Wetz: Die Lebensnachrichten über Shakespeare. Heidelberg 1912. — Auch über die Höhe der Summe (44 s.), die sowohl Shakespeare als Burbage erhielten, sind verschiedentlich Betrachtungen angestellt worden. Angesichts der *wages for her maiesties Revells* (1581), wo das *painting and gilding of the Impresseis* auf den Schilden mit 15 s. per Stück bezahlt wird (Feuillerat, Documents (1908), S. 346), erscheint diese Summe ja hoch, aber in dem einen Falle handelt es sich um anonyme Handwerker, in dem anderen um zwei bekannte Künstler; später erhielt Burbage von dem Grafen für eine ähnliche Arbeit mehr als die doppelte Summe. Irgendwelche Schlüsse können also aus der Höhe des Betrages nicht gezogen werden.

[2]) Vgl. besonders J. v. Radowitz, Die Devisen und Motti des späteren Mittelalters. Stuttgart u. Tübingen 1850.

der den Sinn des Bildes in gleichfalls symbolischer Form in Worte faßt, ist ein Erzeugnis der Heraldik des ausgehenden Mittelalters, wo der Ritter es liebte, an seiner Rüstung oder auf seinem Wappenschilde seine Person oder seine Absichten in dieser Weise zu versinnbildlichen. Die Impresa ist demnach eine *private* oder *persönliche* Devise, etwas anderes als das Familienwappen. Während dieses jedermann bekannt war und dauernd geführt wurde, wurde die Impresa zu einem besonderen Zwecke angefertigt und nur bei besonderen Gelegenheiten, bei Turnieren oder Maskenaufzügen etwa getragen, war endlich auch, besonders wenn sie zum ersten Mal geführt wurde, nur den vertrauten Freunden bekannt. Eine Impresa dieser Art kannte sogar das Altertum, so daß die Vermutung nahe liegt, daß das ausgehende Mittelalter auf einem zurzeit noch nicht klargelegten Wege von hier die Sitte übernommen hat. In Aeschylus' «Sieben gegen Theben» führt Capaneus auf seinem Schilde eine richtige Impresa: Prometheus mit einer Fackel und das Motto πρήσω πόλιν; auch die sieben Führer in den «Phönizierinnen» des Euripides führen Impresas, denen allerdings die Motti fehlen. Wenn bereits im Mittelalter und besonders in späterer Zeit für Impresa auch der Ausdruck «Emblem» oder «Devise» gebraucht wird, so liegt eine ungenaue Benennung vor, da die Bezeichnung «Emblem» eigentlich nur der figürlichen Darstellung, die Bezeichnung «Devise» nur dem Motto zukommt. Ebensowenig ergibt eine bloße Verbindung von Emblem und Motto, wie sie die Familienwappen häufig aufweisen, eine Impresa; vielmehr macht das Wesen der letzteren erst *die sich gegenseitig bedingende Ergänzung von Bild und Spruch* aus.[1])

Der genaue Zeitpunkt des Aufkommens der Impresa wird sich kaum feststellen lassen. Camdens Aussage,[2]) die wohl auf Paulus Jovius zurückgeht, sie sei zum ersten Mal bei dem Feldzuge Karls VIII. nach Italien (1495) aufgetaucht, hat lediglich den Wert

[1]) Eine der besten Erklärungen der Impresa gibt der gelehrte Camden in seinem weiter unten besprochenen Werke: «There is required in an Imprese (that wee may reduce them to few heads) a correspondency of the picture which is as the body, and the Motte, which as the soule giveth it life. That is, the body must be of faire representation, and the word in some different language, witty, short, and answerable thereunto; neither too obscure, nor too plaine, and most commended when it is an Hemistich, or parcell of a verse.» — Vgl. auch die Erklärung von Puttenham, die weiter unten auf S. 21 Anm. wiedergegeben ist.

[2]) Über ihn unten S. 21.

einer Vermutung. Wichtiger für uns ist, daß schon bald nach ihrem ersten Auftreten die Impresa losgelöst von diesen praktischen Zwecken, etwa des Turniers oder des Feldzeichens, erscheint, und uns als eine Art persönlichen, zeitweiligen oder dauernden Sinnbildes für ein Ideal, dem man nachstrebte, entgegentritt, d. h. man entwarf sich oder ließ sich eine Impresa entwerfen, die sich auf irgendein großes Unternehmen bezog oder der Richtung seines Charakters Ausdruck gab; diese führte man, wie man heute etwa ein persönliches, nicht erbliches Wappen, oder ein Ex Libris führt.

Das Entwerfen derartiger Impresas wurde bald nach ihrem Aufkommen in dem folgenden Zeitalter von Humanismus und Renaissance ein Zeitvertreib oder Sport künstlerisch veranlagter Köpfe, die hier ein Betätigungsfeld für ihren Geschmack und Witz fanden. Italien wird das klassische Land für die neue Kunst. Die italienischen Humanisten machen die einst ritterliche Sitte zu ihrer speziellen Domäne und entwerfen kleine bildliche Darstellungen mit Motto, begleitet von lateinischen Epigrammen, die bald im Holzschnitt vervielfältigt wurden. Von hier ist nur ein Schritt zur Herstellung sogenannter Emblembücher, richtiger Impresabücher, worin man die vorhandenen Stücke, besonders die von hochgestellten Persönlichkeiten sammelt und auch neue dazu entwirft. Emblembücher tauchen gegen Ende des 15. Jahrhunderts auf; im 16. hat ganz Europa das Emblemfieber. Päpste, Monarchen und Adel begünstigen und fördern die neue Kunst. Die erste bedeutsame Sammlung ist die von Alciat (Mailand 1522), das großartigste Unternehmen seiner Art Ruscellis wundervoll ausgestattetes Werk «Le Imprese illustri» (Venedig 1566), das in sorgfältig ausgeführten Stichen die Impresas der Großen Italiens und der anderen europäischen Länder samt Erläuterungen und einer allgemeinen Einleitung über Impresas gibt. 1559 endlich schreibt Paulus Jovius seinen «Dialogo delle imprese militari ed amorose».

Auch die großen Dichter und Gelehrten der italienischen Renaissance verwenden die neue Kunst für ihre Zwecke, darunter Angelo Poliziano, Sannazaro, Tasso, der einen Dialog über Impresas schreibt und sie in seinem epischen Gedicht «Rinaldo» verwertet,[1]) und endlich Ariost, der bei der Ausrüstung seiner Ritter im «Rasenden Roland» gelegentlich auch deren Impresas, bald mit, bald ohne Motto, mitteilt.[2])

[1]) Vgl. H. Green, Shakespeare and the Emblem Writers, London 1870, S. 125 Anm.

[2]) Vgl. besonders Canto 42, 30; 32, 47.

Ähnlich blüht die Kunst der Impresa im ritterlichen Frankreich Franz I., wo Adel und Dichter im Entwerfen wetteifern.[1]) Marot schreibt die Devisen für die Waffenspiele zur Feier der Vermählung von Jeanne d'Albret mit dem Herzog von Cleve (1541) und Ronsard wird zu ähnlicher Verwendung herangezogen. Auch zu den Impresabüchern steuert Frankreich seinen Teil bei. 1539 erscheint Guillaume de la Perrière's «Théatre des bons Engins», 1557 Claude Paradin's «Devises héroiques».

Was nun England betrifft, würden wir nach der Entwicklung in Italien und Frankreich erwarten, daß die neue Kunst hier unter den ersten Tudors, Heinrich VII. und Heinrich VIII. ihren Einzug gehalten hätte, aber trotz Camden's Versicherung, daß die Impresa in England unter Heinrich VIII. aufgekommen sei[2]), und der prunkvollen Hoffestlichkeiten, der Turniere und Maskeraden, wie sie vor allem unter Heinrich VIII. stattfanden, sind die Belege dafür sehr spärlich. Wie die meisten anderen Errungenschaften der Renaissance scheint auch diese in England später, jedenfalls langsamer, Fuß gefaßt zu haben als in den Ländern des Kontinents. Zwar behauptet Paulus Jovius in dem oben angeführten Werke, daß sich Erasmus und Thomas Morus bereits mit dem Entwerfen von Devisen beschäftigt hätten, aber dabei kann es sich nicht um Impresas in unserem Sinne, sondern nur um Erklärungen allgemein-allegorischer Embleme wie Kindheit, Alter, Zeit usw. gehandelt haben.[3])

Sicherlich fehlte es aber auch in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in England nicht an Impresas im eigentlichen Sinne. Trotz mangelnder Zeugnisse[4]) können wir einmal mit Bestimmtheit annehmen, daß sie als Turnierabzeichen in der alten spätmittel-

---

[1]) Über die Impresakunst in Frankreich vgl. Birch-Hirschfeld: Gesch. der franz. Lit. seit Anfang des 16. Jahrh. I (1889), S. 192ff.

[2]) «When King Henry the eight beganne his raigne, the English wits beganne to imitate the French and Italian in these devises, adding the mots.»

[3]) Vgl. Green, Shakespeare etc. S. 120. Wir wissen, daß Thomas Morus in seiner Jugend «a goodly hangyng of fyne paynted clothe» herstellte. Dieser Wandteppich enthielt Aufzüge verschiedener allegorischer und mythologischer Gestalten wie *Chyldhod*, *Age*, *Venus* etc., wobei jedes Bild von erklärenden Versen begleitet war. (Vgl. Flügel's Neuengl. Lesebuch, 1895, S. 40ff.).

[4]) Selbst die mir bekannten *Household Books* von Vertretern des hohen Adels, wo man am ehesten erwarten sollte Ausgaben für das Anfertigen von Impresas zu begegnen, versagen vollständig. Eine ganze Reihe sind veröffentlicht in den Reports of the Historical Mss. Commission.

alterlichen Art ein bescheidenes Dasein gefristet haben werden; wahrscheinlich werden sie auch schon bei den öffentlichen Aufzügen und *Pageants* eine Rolle gespielt haben; jedenfalls wird, wie wir sehen werden, in späterer Zeit Sidney als Impresakünstler gerade für diese Zwecke gepriesen. Die Art, wie man sich ihrer bei *Pageants* bediente, wird uns durch ein allerdings bedeutend späteres Zeugnis vor Augen geführt, durch Thomas Heywood's *Londini Speculum or Londons Mirror* (1637), wo bei einem der Aufzüge zu Ehren des neuen Lord Mayor eine Reihe von Kindern als allegorische Gestalten auftreten und ihre Natur durch die Impresas auf ihren Schilden enthüllen.[1]) Vor allem aber haben wir ein positives Zeugnis dafür, daß man sich bereits am Hofe Heinrichs VIII. nach dem Vorbilde der Italiener und Franzosen in der neuen Kunst versuchte, in den Worten des Historikers Camden, der in seinen *Remains* (1605) die interessante Tatsache berichtet, daß der in der italienischen Literatur versierte Dichter Surrey für sich selbst eine Impresa entwarf: *a broken pillar with this word «sat superest»*. Auch eine Impresa, die Heinrich VIII. selbst führte, ein Fallgatter mit dem Motto *Securitas altera* (zweifache Sicherheit), ist bezeugt.[2])

Ganz anders stehen die Dinge im Zeitalter der Elisabeth, nicht zum wenigsten durch das Verdienst der Herrscherin, die eine ausgesprochene Vorliebe für jede Art allegorischer oder gesellschaftlicher Spielerei besaß, selbst Hervorragendes im Lösen von Rätseln leistete, über eine ausgesprochene Vorliebe für Anagramme verfügte,[3]) es liebte ihren Ministern und Günstlingen allegorische Namen zu geben, und auch in Briefen und Geschenken, wo sie nur konnte, allegorische Anspielungen machte. An Raleigh schickt sie bei seiner Einschiffung «einen Anker, von einer Frau gelenkt». Sidney schickt ihr nach seinem Zerwürfnis mit ihr eine Peitsche mit goldenem Griff, eine Kette und ein Herz aus Gold, um damit auszudrücken, daß er auf Widerstand gegen den Willen seiner Herrscherin verzichte. So wundern wir uns nicht, wenn wir sehen, daß unter ihrer Herrschaft in den Hofkreisen das Entwerfen und Führen von Impresas gang und

[1]) Works 1874, IV, 315: The Pageant it selfe is decored with glasses of all sorts: the persons upon or about it are beautifull children, every one of them expressing their natures and conditions in the *impresaes* of their shields, eight of the prime of which suiting with the quality of the *Optick* sence, beare these severall Inscriptions: *Aspice, Despice, Conspice, Prospice, Perspice, Inspice, Circumspice, Respice.*

[2]) v. Radowitz a. a. O., S. 50.

[3]) Vgl. Puttenham Arte of English Poesie (1589).

gäbe ist. Nach Camden's Angabe würden allein die *heroical devizes*, deren sich die Königin bei den verschiedensten Anlässen bediente, einen Band füllen; derselbe Chronist weiß auch von vielen hervorstechenden Persönlichkeiten des Hofes wie Sir Francis Drake, Richard Carew, Sir Henry Lea, Kardinal Poole oder Sir Philipp Sidney die genauen Impresas anzugeben.

Endlich ist auch kaum ein Zweifel darüber möglich, daß zur Zeit von Elisabeths Regierungsantritt die italienischen und französischen Impresabücher bereits am englischen wie schottischen Hofe verbreitet waren.[1]) Daß am schottischen Hofe, der an Gelehrsamkeit mit dem englischen getrost wetteifern konnte, die neue Kunst auch einen günstigen Boden fand, beweist uns die Impresa mit der Süßholzstaude und dem Motto *Dulce meum terra tegit*, mit der Maria Stuart den Tod ihres Gemahls Franz II. (1560) betrauerte.[2]) Die Bedeutung Sidneys, der von den Zeitgenossen als Schöpfer oder Erneuerer der Impresakunst angesehen wurde, beruht nun darin, daß er die Impresa in die englische Literatur einführt. Unwillkürlich erwartet man, daß schon vor Sidney, im Ritterroman etwa, die Impresa ihren Einzug gehalten haben müßte, aber der Stoff der englischen Arthur- oder Karlsromane, selbst der späten wie Malorys Mort d'Arthur oder Lord Berners' *Huon of Bourdeaux*, wurzelt in einer zu frühen Periode des Mittelalters, als daß die Errungenschaften des späteren Rittertums darin hätten Eingang finden können. Ebenso enthalten die später entstandenen spanischen Ritterromane wie der Amadis trotz aller Entfaltung modern-ritterlichen Pompes nur wenig, was unter unseren Begriff der Impresa fallen könnte; vor allem aber tauchen sie in englischer Sprache erst nach 1577 und auch dann nur ganz vereinzelt auf; eine Übersetzung des Amadis erscheint sogar erst im Jahre 1589. Nur ein einziger Fall ist mir bekannt, wo vor Sidney die Impresa in der englischen Literatur Verwendung findet, in Whetstone's Novellensammlung *The Rock of Regard* (1576): In der Prosaerzählung von *Rinaldo and Giletta* trägt der Held, der als *Knight-errant* in schwarzer Rüstung in die Schranken tritt, an jener Stelle, wo das Herz sitzt, das Bild einer weißen Taube mit dem Motto *Once chose, and never chaunge.*[3]) Dieses gewiß nicht bemerkenswerte Beispiel einer Impresa verdankt Whetstone ohne

[1]) Vgl. Green, a. a. O., S. 121ff.
[2]) v. Radowitz a. a. O., S. 12.
[3]) Ed. Collier, S. 87.

Zweifel dem Vorbild Ariost's im «Rasenden Roland», aus dem der ganze betreffende Teil der Erzählung geschöpft ist.[1])

Ganz anders stehen die Dinge bei Sidney, der sich als erster in England in großem Stile der Impresa annahm und eine Schule von Impresakünstlern nach sich zog. Bei seiner universalen Ausbildung mußten ihm die Anregungen dafür von allen Seiten zufließen, aus der eigenen ritterlichen Turnierpraxis, aus den italienischen Schriftstellern wie Ariost und den spanischen Ritterromanen, die er im Original zu lesen im Stande war, und endlich auch aus den Impresabüchern. Wie aus einem Briefe an Languet (19. Dez. 1573) hervorgeht,[2]) kannte er das oben erwähnte Werk von Ruscelli. Daß er die Hauptanregung indessen aus der Atmosphäre des Hofes zog, erfahren wir durch den Bericht über Sidney aus dem Jahre 1586, der sich aus der Feder von Molyneux, dem ehemaligen Sekretär von Sidneys Vater, in Stows Fortsetzung von Holinshed's Chronik findet. Molyneux berichtet ausdrücklich, daß der Dichter für Turniere, Triumphe und andere königliche Vergnügungen regelmäßig eine Impresa zu entwerfen pflegte und auf diesem Gebiet durch reiche Erfindungsgabe die Besten übertraf oder es ihnen wenigstens gleichtat. In Übereinstimmung damit sind uns für seine Person eine ungewöhnliche Anzahl von Impresas, in manchen Fällen auch nur die dazu gehörigen Motti überliefert, darunter das berühmte *Speravi*, das er bei einem Turnier durchstrichen auf seinem Schilde führte, um damit anzudeuten, daß mit der Geburt eines Sohnes seines Oheims Leicester (1579) seine bisherigen Ansprüche, dessen Erbe zu werden, dahingeschwunden waren. Seine eigene Turnierpraxis veranlaßt ihn, bei den Turnierkämpfen in seiner Arcadia den einzelnen Rittern sorgfältig ausgearbeitete und von einer hervorragenden Phantasie zeugende Impresas beizulegen; als Beispiel sei hier nur die Impresa auf dem Schild des Phalantus angeführt: Ein Jagdhund, der einen anderen im Rennen aussticht und einen Hasen faßt, aber ohne ihn zu verletzen, und dazu als Motto *The glorie, not the pray.*[3]) Losgelöst vom ritterlichen Gepränge dient die Impresa in der Arcadia auch gelegentlich dazu, mit der Geliebten symbolische Zwiesprache zu halten, ein Kunstgriff, den Sid-

[1]) Vgl. E. Koeppel, Studien zur Geschichte der italien. Novelle in der englischen Literatur, Straßburg 1892, S. 30ff.

[2]) The Correspondence of Sir Philip Sidney and Hubert Languet ed. by Pears (1845), S. 9.

[3]) Arcadia ed. Feuillerat (1912), S. 415.

ney aus den Impresabüchern, aber ebensogut auch aus Gebräuchen bei Hofe aufgegriffen haben mag: Musidorus, der zum Schein Mopsa umwerben muß, in Wirklichkeit aber Pamelas Liebe erringen will, sucht der Geliebten seine Lage klarzumachen, indem er sie bittet, durch ihre Hand der Mopsa ein Juwel geben zu dürfen, das er angeblich beim Pflügen gefunden hat; durch dieses Juwel, das die Gestalt eines Krebses hat, und das Motto *By force, not choice* trägt, will Musidorus ausdrücken, daß er, wie der Krebs, der nach der einen Seite sieht, aber nach der anderen kriecht, wohl äußerlich auf Mopsa hinschaut, in Wirklichkeit aber nach Pamela hinstrebt.[1])

Auch der ganze Kreis um Sidney ist im Bann der neuen Kunst. Gabriel Harvey preist in seinem *Letter-Book* (ca. 1579) die großen Impresabücher von Ruscelli, Jovius und Paradin und prunkt in einer ganzen Reihe seiner Schriften mit seiner Kenntnis der neuen Kunst.[2]) Spenser gibt am Schluß jeder seiner Eklogen im «Schäferkalender» (1579) ein oder zwei Impresas mit Motti in den verschiedensten Sprachen, die dann von seinem Freunde E. K. in den Anmerkungen erläutert werden; merkwürdigerweise fehlen sie dagegen bei den Turnierschilderungen der «Feenkönigin», selbst an einer Stelle wie der Hochzeit der Florimell (V, 3, 1 ff.), wo man sie unwillkürlich erwartet. Unter dem Einfluß Sidney's beginnt sich Abraham Fraunce um 1580 herum für die neue Kunst zu interessieren und veröffentlicht 1588 eine lateinische Schrift über Impresas, die eine Widmung an Philipp Sidneys Bruder Robert trägt, vermutlich aber schon um 1580 herum für den ersteren verfaßt wurde.[3])

[1]) Arcadia ed. Feuillerat, S. 164ff.

[2]) So im 5. Sonnet von *Greene's Memoriall*, ed. Grosart, Huth Library, I 241:

Would Alciats Embleme, or sum scarlet whood,
Could teach the Pregnant sonnes of shiny Light
To interbrace each other with delight.

In Pierce's Supererogation (Huth L., II 114): «When I looke upon thy first page (as I daily behold that terrible *Emprese* for a recreation) still methinkes there should come flushing out the great Atlas of Logique etc.»

In The Trimming of Thomas Nashe (Huth L., III 10): «These not knowing where to heare of some miscreant, polluted with all vices both of bodie & minde: and viewing over all the *imprest* images of men in the memoriall cell of my braine, at last I espied your selfe more liuely ingrauen than the rest, and as it were offring your selfe to this purpose.»

[3]) Insignium, Armorum, Emblematum, Hieroglyphicorum, et Symbolorum, quae in Italia Imprese nominantur, explicatio. Vgl. auch die vortreffliche Einleitung von H. C. Moore Smith zu A. Fraunce's «Victoria» (Bang, Materialien XIV (1906) s. XXIIff.).

Mehr oder weniger unter dem Einfluß dieses kleinen Kreises gelehrter Schriftsteller, die untereinander befreundet sind, alle dem Hofe und dem Adel nahestehen und sich in ihrer Begeisterung für die Errungenschaften der Renaissance begegnen, machen sich jetzt eine Anzahl Autoren daran, die bekannten Werke des Auslandes über Impresas ins Englische zu übertragen, nachdem Frankreich längst mit gutem Beispiel vorangegangen war. Der Grund, warum England hier so spät auf den Plan trat, mag zum Teil in der Rückständigkeit der englischen Buchdrucker- und Illustrationskunst gelegen haben, derzufolge man sich erst spät an die Wiedergabe der oft künstlerisch vollendeten Abbildungen der Originale heranwagte.[1]) Die jetzt auftauchenden Übersetzer stehen bezeichnend genug wiederum mit dem englischen Hochadel in Verbindung und ebenso mehr oder weniger mit der Familie Sidney-Pembroke. Der bekannte Schriftsteller Samuel Daniel, der 1585 das Werk des Paulus Jovius ins Englische überträgt, steht um diese Zeit bereits in Beziehung zu Lord Stafford, tritt uns dann wenige Jahre später als Vertrauter von Sidneys Schwester, Lady Pembroke, entgegen und erscheint auch späterhin mit dem Hofe liiert.[2]) Daniels Schrift ist in vieler Hinsicht wertvoll. Zwar entbehrt sie aus den oben erwähnten Gründen der Abbildungen, aber dafür gibt uns ein unbekannter N. W. in einer Einleitung vortreffliche Bemerkungen über Ursprung und Gebrauch der Impresas. Aus der Fülle des interessanten Materials sei hier nur die Übersetzung einer Stanze des «Rasenden Roland» ins Englische[3]) — 6 Jahre vor Harington — und eine Anekdote angeführt (fol. H VIII), die uns den Ursprung ähnlicher Geschichten in der englischen Literatur aufdecken hilft: Ein junger Edelmann aus *Salerna* erringt die Liebe einer Dame, läßt sie dann aber treulos im Stich. Die Verlassene läßt einen falschen Diamanten in Gold fassen und darauf in hebräischen Buchstaben das Wort *Lamasabatani* eingravieren, und schickt ihn dem Jüngling, der wohl das hebräische Wort versteht, aber nicht den Sinn des Ganzen. Erst als er den Diamanten einem befreundeten Goldschmied zeigt, der den Stein als falsch erkennt, begreift er nach einigem Nachdenken, daß das Wort *Diamante* in zwei Worte aufzulösen und das Ganze zu lesen ist: Di amante falso, wozu noch das hebräische Wort

[1]) Vgl. Cambridge Hist. of Engl. Lit. IV (1909), S. 400ff.

[2]) Vgl. DNB.

[3]) Vgl. Schömbs, Ariosts Orlando Furioso in der englischen Literatur des Zeitalters der Elisabeth, Diss. Straßburg 1898, S. 102ff.

mit der Bedeutung «Warum hast Du mich verlassen?» hinzukommt. Reuig kehrt er zu der Verlassenen zurück.

Auch der Verfasser der nächsten Schrift über Embleme, Geffrey Whitney, steht in naher Beziehung zum Adel und widmet sein Werk (1586) dem Oheim Sidney's, Lord Robert Dudley, Earl of Leicester. Wie nahe er Sidney selbst steht, geht wohl am besten daraus hervor, daß er ihm nicht nur das Emblem mit dem einhersprengenden Ritter widmet, sondern ihm auch noch ein zweites, den Engel mit der Schreibfeder und der Trompete samt dem Motto *Penna gloria perennis* zugedacht hatte; doch scheiterte die Widmung daran, daß Sidney diese Impresa als nicht ihm zugehörig ablehnte und Whitney veranlaßte, sie seinem Freunde Dyer zu widmen. Diese Sammlung Whitneys mit dem Titel *A Choice of Emblemes*[1]) ist das beste Werk seiner Art in englischer Sprache, obwohl der Verfasser aus den verschiedensten vorhandenen Emblembüchern schöpft, ja sogar unter Hunderten von entlehnten Emblemen nur 23 eigener Erfindung zu bringen hat. Der Druck mit den überaus sorgfältig ausgeführten Zeichnungen, die von einer poetischen Erklärung und einem Motto begleitet sind, ist bezeichnenderweise in der berühmten Presse von Plantin in Antwerpen angefertigt.

Von dem Impresabuch des Thomas Combe, das auch um diese Zeit herum entstanden sein muß, ist uns nichts erhalten; auch von einer Übersetzung von *Guillaume de la Perrière's Emblemes* (1539), die 1591 in englischer Sprache erschien, ist kein vollständiges Exemplar bekannt.[2]) Dagegen liegt aus dem gleichen Jahre durch einen unbekannten P. S. eine Übersetzung von Claudius Paradin's französischem Traktat über Devisen vor, die Bilder, Text und Motti bringt und dem Kommandanten der englischen Truppen in Ulster, Christopher Carleill gewidmet ist, der eine Schwester von Sidneys Frau zum Weibe hatte, als Verfasser einiger Schriften über Entdeckungen in Amerika bekannt ist und sich auch selbst mit dem Entwerfen von Emblemen beschäftigt haben soll.[3])

Diese scheinbare Fülle von Impresabüchern in englischer Sprache darf uns nun nicht zu dem falschen Schlusse verleiten, als ob England wohl spät, aber dann um so eifriger sich der neuen Kunst zugewandt habe. Sind doch eine ganze Reihe der bekanntesten Werke wie Alciat's *Emblemata latina*, die im 16. Jahrhundert

[1]) Hrsg. von Henry Green, London 1868, mit umfangreicher Einleitung und Kommentar.

[2]) Im Britischen Museum nicht einmal ein Fragment. — [3]) Vgl. DNB.

zu drei verschiedenen Malen ins Französische übersetzt wurden, oder Barthelemy Aneau's *L'Imagination poetique* (1552) niemals in englischer Sprache im Druck erschienen.[1]) Aber ebenso sicher ist, daß unter der Anregung der Emblembücher seit der Mitte der 80er Jahre des Jahrhunderts die Beschäftigung mit der neuen Kunst eine größere wird, wenn sie auch nicht in sehr weite Kreise drang, sondern nach wie vor mehr oder weniger ein Sport der Kreise blieb, die sich durch Rang oder ausgesuchte Bildung im Sinne der Renaissance auszeichneten. Die öffentliche Wertschätzung der neuen Kunst ist in England um 1590 herum noch nicht dieselbe wie in Italien oder Frankreich, wo alle, die über Impresas schreiben, darüber einig sind, daß das Entwerfen einer Impresa eine ungewöhnlich schwierige künstlerische Aufgabe darstelle, zu der die Kraft der Begabtesten selbst kaum ausreiche. Bemerkt doch Ruscelli, daß nur die hervorragendsten und kritischsten Köpfe es unternehmen sollten, Devisen zu entwerfen, und daß viele es versuchten, aber nur wenige es fertig brächten, und gesteht doch Paulus Jovius, daß er selbst nie eine Impresa zu seiner Zufriedenheit habe anfertigen können; ähnlich drücken sich auch Johannes Andreas Palazzi[2],) Taegio, Annibale Caro, Luca Contile und noch Giovanni Ferro im «Teatro d'Imprese» (Venedig 1623) aus. Derartige überschwängliche Äußerungen liegen in England über die neue Kunst nicht vor, wenn auch wohl aus dem genannten Berichte Molyneux's vom Jahre 1586 hervorgeht, daß er die Impresakunst nicht geringschätzte.[3]) Einen wirklich zuverlässigen Maßstab über die damalige Einschätzung der Impresas in England erhalten wir durch den bekannten Kritiker Puttenham, der anderthalb Jahrzehnte vor Camden in seiner *Arte of English Poesie* (1589) die ersten originellen Betrachtungen über die neue Kunst gibt. Dieser Exkurs Puttenhams über Devisen, Embleme und Anagramme[4]) ist meines Wissens trotz seiner Bedeutung bisher der

[1]) Eine Übersetzung im MS. von ca. 1610 ist allerdings erhalten. Vgl. H. Green, Shakespeare etc., S. 101. [Auch beruht im Wesentlichen auf Alciat: Andrew Willet, *Sacrorum emblematum centuria una*, Cambridge 1598. M. F.] — Überhaupt ist stark mit der Abneigung des engl. Adels gegen eine Drucklegung seiner literarischen Erzeugnisse zu rechnen.

[2]) Discorsi . . . . Imprese 1577. Die Äußerungen von Ruscelli, Jovius und Palazzi gibt Henry Estienne in seiner Vorrede wieder. Vgl. aber auch Paulus Jovius in der Übersetzung von Samuel Daniel, fol. E IIb. Ferner Barwick a. a. O., S. 144.

[3]) Vgl. auch die Randbemerkung: There are fiue speciall points required in euerie deuise to be perfect.

[4]) Ed. Arber, S. 115ff.

verdienten Beachtung entgangen, vermutlich aus dem Grunde, weil er sich nur in einem einzigen der vorhandenen Exemplare des Druckes von 1589, dem des Britischen Museums, findet. Merkwürdigerweise sind selbst hier die Seiten des betreffenden Kapitels nicht mitgezählt, so daß wir in ihm wohl einen späteren Einschub zu sehen haben, der vielleicht erst beim Binden in eine Reihe von Exemplaren eingefügt wurde. Das stimmt zu dem, was wir auch aus dem Inhalt erfahren, daß nämlich Puttenham ursprünglich den Gegenstand für zu gering hielt, um sich auf ihn einzulassen. Der Exkurs bringt nach einer zutreffenden Erklärung von Wesen und Ursprung der neuen Kunst[1]) eine Reihe historischer Beispiele von Impresas vom Altertum bis in seine Zeit, in der Regel von ausländischen Fürstlichkeiten. Als Grund, warum er sich an diese hält und seine englischen Zeitgenossen, die nachher bei Camden eine solche Rolle spielen, gänzlich außer Acht läßt, erwähnt er zum Schlusse selbst die Besorgnis, daß man sonst wegen dieser Abschweifung über einen so geringen Gegenstand Vorwürfe gegen ihn erheben könne.

Der weitere große Aufschwung, den die Impresakunst in England nach 1594 nahm, war geeignet, die laue Haltung Puttenhams ihr gegenüber Lügen zu strafen, und so erfolgt im Jahre 1605 endlich eine große Würdigung ihrer Bedeutung in der bekannten Abhandlung Camdens über Impresas, die sich in seinen *Remains concerning*

[1]) «And these be the short, quicke and sententious propositisons, such as be at these dayes all your deuices of armes and other amorous inscriptions which courtiers vse to giue and also to weare in liuerie for the honour of their ladies, and commonly containe but two or three words of wittie sentence on secrete conceit till they vnfolded or explaned by some interpretation. For which cause they be commonly accompanied with a figure or purtraict of ocular representation, the words so aptly corresponding to the subtilitie of the figure, that aswel the eye is therwith recreated as the eare or the mind. The Greekes call it Emblema, the Italiens Impresa, and we, a Deuice, such as a man may put into letters of gold and sende to his mistresses for a token, or cause to be embrodered in scutchions of armes, or in any bordure of a rich garment to giue by his noueltie maruell to the beholder» (Arber, S. 115).

Und ähnlich am Schluß: «This may suffice for deuices, a terme which includes in his generality all those other, viz, liueries, cognizances, emblemes, enseigns and impreses. For though the termes be diuers, the vse and intent is but one whether they rest in colour or figure or both, on in word or in muet shew, and that is to insinuat some secret, wittie, morall and braue purpose presented to the beholder, either to recreate his eye, or please his phantasie, or examine his iudgement or occupie his braine or to manage his will either by hope or by dread, euery of which respectes be of no litle moment to the interest and ornament of the ciuill life: and therefore give them no little commendation» (Arber, S. 121).

Britain findet.[1]) Obwohl auch er noch des öfteren Ruscelli und andere Gewährsmänner zitiert, ist er, der große Gelehrte und Antiquar sowie einstige Wappenherold (von 1597 an) der einzige, der uns Einblicke über die Aufnahme und Entwicklung der Impresakunst in England gestattet. Nicht nur gibt er theoretisch eine genaue Abgrenzung zwischen der mehr persönlichen Impresa und dem mehr allgemeinen Emblem, wobei er mit einem schönen Worte das Bild als den Körper, das Motto aber als die Seele, die ihm das Leben gibt, bezeichnet, sondern er beschreibt in historischer Reihenfolge die Embleme und Impresas von englischen Herrschern und Vornehmen, wobei wiederum Sidneys besonders gedacht wird, ebenso nach eigenen Beobachtungen die Turnierimpresas der Zeit[2]) und sonstige Embleme der verschiedensten Art, die teils eine private Maxime des Trägers, teils eine Beziehung zur Königin oder zu der Geliebten ausdrücken, so daß wir ein volles Bild von Verbreitung und Wertschätzung der Impresas zu seiner Zeit empfangen. Meist sind die Namen der Träger Camden selbst unbekannt geblieben, aber immerhin weiß er doch einige der besten der Zeit wie Surrey, Sidney, Essex, Richard Carew und Sir Henry Lea anzuführen.

Auch später sind es naturgemäß oft Männer von historischen und antiquarischen Interessen, die sich der Impresakunst annehmen. Einer von ihnen scheint auch Henry Spelman (1564? bis 1641) gewesen zu sein.[3])

---

[1]) 5. Aufl. 1636, S. 341—359; modernisierter Neudruck in Library of Old Authors (1870) S. 366—386.

[2]) Eines von diesen, das uns ihre noch zu besprechende Verwendung in der Literatur erklären hilft, sei hier zitiert:

«Another presenting himselfe at the Tilt, to shew himselfe to be but yong in these services, and resolving of no one Imprese, tooke onely a white shield, as all they did in old time, that had exployted nothing, and in the base poynt thereof made a painter's pensill, and a little shell of colours, with this Spanish word, 'Hazed me que quires', id est, 'Make of me what you will'.»

[3]) Vgl. die folgende Mitteilung in den Reports of the Hist. MSS. Comm. (Appendix 9 to Report 12, S. 133), die ich nicht genauer nachprüfen kann: MSS. of John Henry Gurney, Esq. Vol. XXII Miscellanea. f. 31: Nine Latin anagrams on the name «Henricus Spelman» accompanied with devices for corresponding emblems, and explanatory couplets in English verse; with five other anagrams unaccompanied. The series is extremly ingenious. The first runs thus

An apple tree bearing fruit, his blossomes and leaves beinge fallen.	Mens seni pulchra
ca. 1620 (?)	etc. etc.

Als ein später Nachahmer, der lediglich Camden als englischen Vorläufer anerkennt, sei endlich noch der gelehrte Thomas Blount mit seiner *Art of making Devises* (1646) genannt, einer Übersetzung der *Art de faire les devises* (1645) von Henry Estienne Seigneur des Fossez.

Zu der Zeit, wo die ersten Impresabücher ins Englische übertragen wurden, gegen Ausgang der 80er Jahre, beginnen sich die Anspielungen auf Impresas bedeutend zu vermehren. Auch das große kriegerische Ereignis der Zeit, die Zerstörung der Armada scheint die Aufmerksamkeit stärker auf die Impresakunst hingelenkt zu haben, indem man die Impresas der spanischen und englischen Führer zu mancherlei patriotischen Schaustellungen verwendete oder in der Literatur gelegentlich auf sie anspielte. In seinem Prosa-Päan auf den Niedergang Spaniens, dem *Spanish Masquerado* (1589) gedenkt Robert Greene auch der hochtrabenden, siegesbewußten Impresas der Spanier.[1]) Bei seiner Beschlagenheit in der italienischen Literatur der Renaissance und seiner Verehrung Sidney's ist es nur natürlich, daß wir auch sonst in seinen Werken Anspielungen auf die neue Kunst begegnen; so schildert er etwa in *Euphues his censure to Philautus* (1587), wie die Griechen und Trojaner auf arabischen Pferden einherreiten, deren Sättel *impresas* schmücken, oder vergleicht in seinem Roman *Menaphon* (1589), einer Nachahmung von Sidney's Arcadia, den Austausch von Liebesblicken mit der bedeutungsvollen Symbolik der Impresas,[2]) oder bezeichnet im *Mourning Garment* (1590) den Aufwand symbolisch als die Impresa des Gentleman.[3]) Auch Thomas Nash, der viel tiefer noch als Greene in die

---

[1]) Ed. Grosart, Huth Library, V 278:

«Yet liked not Don Pedro of this philosophie: hee thinkes, to die is the last deed, and therefore to liue is sweete: but this was not aunswerable to hys Emblemes and Impresses which hee gaue in his Ensignes, Banners and Streamers, for in the one was figured a Sunne and a Moone, the Motto in Spanish, but to this effect *Heri plenilunium, hodie defectus*: Yesterday the Full, but to day the Wane: on the other side was depainted an Altar with sacrifice fuming, the Posie: *Sic cupio, sic cogito*: *Spiritus ab inquietudine coactus*: I cannot well discourse his meaning in this: but no doubt whatsoeuer he wrote, what he invented, yea all his deuises, practises and thoughtes were of the subuersion of *England*.»

[2]) «*Pesana* noting this began to lowre, and *Carmela* winking upon her fellowes, answered her frownes with a smile, which doubled her griefe; for womens paines are more pinching if they be girded with a frumpe, than if they be galled with a mischiefe.

Whiles thus there was banding of such lookes, as everie one imported as much as an impreso . . .»

[3]) Ed. Grosart, Huth Library, IX 208: «but I counted expence the empresse of a Genteman, and gifts the thing that graced a traveller.»

Welt der Renaissance eingedrungen war, droht gelegentlich damit, in einer bevorstehenden Streitschrift ein Schauspiel voll von höfischem Pomp aufzurollen, bei dem auch *Emblems* und *Impreases* nicht fehlen sollen.[1]) Um 1590 herum muß das Wort *Impresa* schon völlig dem heimischen Wortschatz einverleibt worden sein, denn der unbekannte Verfasser des Schauspiels *Soliman and Perseda* gebraucht es (I, 2) einfach als Synonymon für *mark, stamp, character* usw.[2]) Die Rolle, die die Impresa im Flirt der Geschlechter spielt, wird illustriert durch eine Stelle in Bartholomew Youngs Übersetzung der «Diana» des Montemayor (1598).[3]) In wie weite Kreise die Sitte, sich eine Impresa beizulegen, allmählich gedrungen war, zeigt uns wohl am besten eine satirische Stelle in Marstons Drama *Antonio and Mellida* (1602), wo (Part I, V, 1) der unverständige Geck Balurdo auftritt, um einen Maler mit der Herstellung einer Impresa zu beauftragen, die aus einer guten Hammelkeule in Pflaumensauce samt dem Motto: «Halte meine Schüssel, während ich meine Suppe verschütte» bestehen soll.[4]) Ähnlich war schon 1504 in der *Gesta Grayorum* die ritterliche Impresa bei der Ausrüstung des *most mighty Prince of Purpoole* parodiert worden.[5])

Auch auf einem anderen Gebiet hatte die Impresa inzwischen Eroberungen gemacht. Von dem Schild, Wehrgehänge oder Feldzeichen, wo man sie zunächst anzubringen pflegte, war sie zu den Betten und anderen Stücken des Hausrats vorgedrungen, wofür uns der in den Kreisen der Vornehmen heimische Drayton ein wertvolles Zeugnis in den *Barons' Wars* (1596), im 6. Buche bei der Beschreibung des «Tower of Mortimer» liefert:

[1]) In der Nash zugeschriebenen Schrift *Pasquill and Marforius* (Works ed. McKerrow I 82ff.):

«Howe whorishlie Scriptures are alleged by them, I will discover (by Gods helpe) in another new worke which I haue in hand, and intituled it, the Maygame of Martinisme. Verie defflie set out, with Pompes, Pagents, Motions, Maskes, Scutchions, Emblems, Impreases, strange trickes, and deuises, betweene the Ape and the Owle, the like was neuer yet seene in Paris-garden.»

[2]) «The fiery Spaniard bearing in his face
The empresse of a noble warriour.»

[3]) «Making verses, impresas, and Anagrammes of her love and name.»

[4]) Works ed. 1856, I 55: «I did send for you to drawe a device, an Imprezza, by Sinecdoche a Mott . . . I would have you paint me for my device, a good fat leg of ewe mutton, swimming in stewed broth of plums (boy, keel your mouth, it runs over) and the word shall be, *Hold my dish, whilst I spill my pottage.* Sure in my conscience, 't wrould be the most sweet device, now.»

[5]) Nichols, Progresses (1823) III 268.

About the border, in a curious fret,
Emblems, impressas, hieroglyphics set.[1])

Ähnliches schwebte wohl auch Shakespeare vor, wenn er in Richard II. (ca. 1594) Bolingbroke darüber klagen läßt, daß seine Gegner sein Wappen aus seinen Fenstern gerissen und seine Impresa ausgetilgt haben (III, 2, 25):

From mine own windows torn my household coat,
Rased out my imprese, leaving me no sign, —
Save men's opinions, and my living blood, —
To show the world I am a gentleman.

Mit dieser Erwähnung Shakespeares gelangen wir zu der Frage nach der Stellung, die er und das Drama überhaupt der neuen Kunst gegenüber einnehmen. Bei ihrem aristokratischen Charakter und ihrem dekorativen Ursprung werden wir von vornherein vermuten dürfen, daß das Ausstattungsstück bei Hofe, vor allem das Maskenspiel von ihr Gebrauch gemacht haben wird. Das ist so wahrscheinlich, daß wir hier wohl auf das Suchen nach Zeugnissen verzichten dürfen. Weit interessanter ist die Frage, ob die Dichter der Volksbühne, zu denen ja auch Shakespeare gehört, bei ihrem Publikum auf Verständnis genug rechnen konnten, um sich die neue Kunst ihrem Zwecke dienstbar zu machen. Schon wenige Zeugnisse genügen, um die überraschende Tatsache darzulegen, daß die Rolle der Impresa auf der Volksbühne bedeutungsvoller gewesen sein muß als etwa auf dem Gebiete des Romans, der auf den ersten Blick ja eher zu ihrer Verwendung herauszufordern scheint.

In keinem Stücke spielen die Impresas eine solche Rolle als in dem Drama *The three Lords and three Ladies of London* (ca. 1589)[2]) von dem Komiker Wilson. Gleich zu Beginn des Stückes treten die drei Lords mit ihren Pagen in vollem ritterlichen Aufzuge auf, erst *Policy* mit seinem Pagen *Wit*, der einen Schild trägt mit einer Schildkröte als Impresa und *Providens securus* als Motto, dann *Pomp* mit seinem Pagen *Wealth* mit einer Lilie als Impresa und *Glory sans peere* als Motto, zuletzt *Pleasure* mit seinem Pagen *Will* mit einem Falken als Impresa und *Pour Temps* als Motto. Die drei Lords hängen ihre Schilde auf zum Zeichen, daß ihnen die *Three Ladies of London* gehören und lassen ihre Pagen warten, ob Herausforderer kommen werden, um ihren Ansprüchen entgegenzutreten. Sobald

[1]) Vgl. auch H. Green a. a. O., S. 132.
[2]) Dodsley-Hazlitt VI.

die Herren fort sind, machen die Pagen ihre Scherze über die Impresas und Motti, wodurch sie geschickt den Zuschauern die nötigen Erklärungen vermitteln. Auch die Gegenspieler der Londoner Lords, die spanischen Granden, die im weiteren Verlauf des Stückes auftreten, führen Schilde mit ähnlich bezeichnenden Impresas, die hier noch ergänzt werden durch die, die sich auf den Schildchen (pendant)[1]) der Wehrgehänge ihrer Pagen befinden. *Pride* zeigt als Impresa einen Pfau und als Motto *Nonpareil*, während sein Page *Shame* an dem Wehrgehenk der Lanze den Sinnspruch *Sur le Ciel* führt; *Ambition*, Spaniens Herrschaftsgelüste versinnbildlichend, als Impresa ein schwarzes springendes Roß mit einem Hinterfuß auf dem Erdball und einen Vorderfuß nach den Wolken ausstreckend und als Motto *Non sufficit orbis*, während das Wehrgehänge des Pagen *Treachery* einen nach den Sonnenstrahlen ausgestreckten Arm mit dem Motto *Et gloriam Phoebi* aufweist; *Tyranny* endlich führt als Impresa ein nacktes, blutendes Kind auf einer Speerspitze und als Motto *Pour sangue*, während das Wehrgehänge des Pagen *Terror* einen Tigerkopf zeigt, der ein blutiges Herz leckt und als Motto *Cura cruor*. In einer späteren Szene werden dem Publikum dann noch einmal eingehend durch *Fealty* die Impresas der drei englischen Lords und durch *Shealty* die der drei Spanier erklärt.

Wer den aristokratischen Ursprung der Impresakunst kennt, wird verwundert sein, gerade bei einem wenig bedeutenden volkstümlichen Humoristen wie Wilson so kunstreichen und wohlgelungenen Impresas zu begegnen. Die einzig mögliche und wohl auch zutreffende Erklärung ist die, daß Wilson vorhandenes Gut verwertet. Ich habe im Augenblick nicht die Möglichkeit, alle Impresabücher auf etwaige Entlehnungen hin durchzusehen; es genügt wohl auch, wenn ich darauf hinweise, daß eine seiner Impresas und zwar die am besten gelungene, *Ambition*, sich gleichzeitig in Puttenham's Arte of English Poesie (1589) beschrieben findet[2]):

«But of late yeares in the ransacke of the cities of *Cartagena* and S. *Dominico* in the West Indias, manfully put in execution by the prowesse of her Maiesties men, there was found a deuice made peraduenture without King *Philips* knowledge, wrought al in massiue copper, a king sitting on horsebacke upon a *monde* or world, the horse prauncing forward with his forelegges as if he would leape

[1]) Nach dem NED (ältester Beleg vom Jahre 1629) pendant = a pendent escutcheon, a hanging shield.

[2]) Ed. Arber, S. 118.

of, with this inscription, *Non sufficit orbis*, meaning, as it is to be conceaued, that one whole world could not content him. This immeasurable ambition of the Spaniard, if her Maiestie by Gods prouidence, had not with her forces, prouidently stayed and retranched, no man knoweth . . .»[1])

Ein Erfinder dagegen auf diesem Gebiete wie auf so vielen anderen ist Marlow, der in einer unübertrefflich dramatischen Weise, die nicht nur leerem Schaugepränge wie bei Wilson dient, in seinem *Edward the Second* (1592) (II, 2) die Kunst der Impresa für seine Zwecke verwendete. Als König Edward die beiden Lords, die ihm wegen Gaveston grollen, nach der Devise fragt, die sie bei dem angesagten Aufzug tragen werden, beschreiben beide ihre Impresas, die ihre Absicht, Gaveston auch gegen den Willen des Königs zu stürzen, symbolisch ausdrücken sollen. Der jüngere Mortimer will als Devise eine blühende Zeder tragen, in deren Gipfel königliche Adler nesten, an deren Stamm aber ein Wurm heraufkriecht und den obersten von allen Zweigen erreicht, und als Motto *Aeque tandem*. Ähnlich lautet die Devise Lancasters: Ein fliegender Fisch, der wegen des Hasses der anderen Fische sich in die Luft emporschwingt, wo ein Vogel ihn ergreift; und als Motto des Fisches: *Undique mors est*. Der König durchschaut sofort, daß in der ersten Impresa er selbst die Zeder bedeutet, die beiden Lords die Adler und Gaveston den Wurm, in der zweiten Gaveston den Fisch und die Lords die anderen Fische und den Vogel. Fragen wir uns, woher Marlow die Anregung zur Verwendung von Impresas erhielt, so ist die richtige Antwort wohl die, daß er im wesentlichen aus der eigenen Phantasie schöpfte in Anlehnung an das, was er bei den öffentlichen elisabethanischen Schaustellungen gesehen haben mochte. Wie bei Wilson ist auch bei Marlow die Verwendung der Impresa für uns ein wertvoller Maßstab für die Verbreitung der neuen Kunst; da sein Stück für die Volksbühne bestimmt war, muß um 1590 schon die Möglichkeit vorhanden gewesen sein, in weiten Kreisen des Volkes auf ein Verständnis für Impresas zu rechnen, was in der Zeit Sidneys noch ausgeschlossen war. Diese Annahme wird uns weiterhin bestätigt durch ihre Verwendung in einem dritten gleichfalls für die Volksbühne berechneten Stücke, dem Shakespeare und Wilkins zugeschriebenen *Pericles* (1607—08), wo (Akt 2, Sz. 2)

[1]) Nach v. Radowitz a. a. O., S. 33 war die Impresa König Franz II. von Frankreich eine ganz ähnliche: Die Himmelskugel und die Erdkugel mit dem Motto *Unus non sufficit orbis*.

zu Ehren von Thaisas Geburtstag ein *triumph* veranstaltet wird und Thaisa auf das Geheiß ihres Vaters die Impresas und fremdsprachlichen Motti der sechs aufziehenden Ritter deutet. Hier erinnert die Aufmachung allerdings mehr an die Ritterromane, besonders bei dem sechsten Ritter Pericles, der durch seine Eigenschaft als Fremder und durch seine einfache Ausstattung auffällt und doch in der Rolle des *mean knight* Sieger im Turnier bleibt; auch die entsprechenden Aufzüge der Arcadia könnten als Vorbild in Betracht kommen, wenn nicht die lateinischen und spanischen Motti im Pericles allzudeutlich auf eine andere Herkunft hinwiesen, nämlich die Impresabücher. In der Tat hat schon Green[1]) für die zweite, dritte, vierte und fünfte Impresa, Bilder wie Motti, Vorbilder oder wenigstens Parallelen aus den Emblembüchern des 16. Jahrhunderts beizubringen vermocht. Da die dritte, vierte und fünfte sich sogar in ein und demselben Werke, der oben erwähnten, 1591 ins Englische übertragenen Schrift von Paradin finden, ist die literarische Herkunft gesichert, die allein schon wegen des einen Mottos in spanischer Sprache wahrscheinlich war. Auch die Prosanovelle von den Abenteuern des Pericles, in die Wilkins 1608 das Drama umgoß, bringt die Turnierepisode. Die Frage, die uns vor allem interessiert, ob Shakespeare mit den Impresas im Pericles etwas zu tun hat, wollen wir außer Acht lassen und uns mit der gewöhnlichen Annahme, daß er bei den ersten Akten des Pericles schwerlich seine Hand im Spiele gehabt hat, begnügen.

Wie sehr gerade die Bühne es verstand sich die Impresakunst für ihre Bedürfnisse nach prächtiger Ausstattung zu Nutze zu machen, zeigt endlich auch das anonyme Drama *The Partiall Law* (ca. 1615—1630)[2]), wo die betreffende Szene (I 5) deutlich unter dem Einfluß der entsprechenden im *Pericles* steht. Auch hier reiten zu Beginn eines Tourniers fünf Ritter, unter ihnen der Held und kommende Sieger, nach einander an dem König und seiner Tochter vorüber; der jeweilige Page überreicht dabei dem König den Wappenschild seines Herrn, worauf der König dem Hofe und damit den Zuschauern ausführlich die Impresa, Bild und Motto, erklärt. Auch hier, wo das erste Motto in italienischer, die anderen in lateinischer Sprache abgefaßt sind, liegt vermutlich literarischer Entlehnung vor.

Nach allem, was wir bisher dargelegt haben, werden wir wohl annehmen dürfen, daß Shakespeare, der so bereitwillig alle Er-

[1]) A. a. O., S. 158ff. Vgl. auch Barwick a. a. O.

[2]) ed. by B. Dobell, London 1908.

rungenschaften der Renaissance aufnahm, der neuen Kunst Interesse entgegenbrachte. Daß sie auf der Volksbühne, für die auch er schrieb, heimisch war, haben wir bereits gezeigt. Für ihn aber mußte sie aus mehreren Gründen noch eine besondere Anziehungskraft ausüben, vor allem wegen seiner ausgesprochenen Vorliebe für Heraldik, die mit Recht schon verschiedentlich von Shakespeare-Kritikern hervorgehoben worden ist.[1]) Jeder, der in Shakespeare eingelesen ist, weiß, daß er gelegentlich Ausdrücke der Heraldik zu seinen Metaphern und Vergleichen heranzieht. Daß auch persönliche Neigungen bei diesem Interesse für Heraldik stark im Spiele waren, wissen wir durch seine Bemühungen in den Jahren 1596 und 1599, für sich und seine Familie vom Heroldsamt die Erlaubnis zum Tragen eines Familienwappens zu erwirken. Sehen wir uns die Dramen selbst an, so finden wir zwar keine so anschauliche Verwertung der Impresa zu dramatischen Zwecken wie etwa bei Wilson, Marlow, im Pericles oder im Partiall Law, dafür aber um so reichlicher Anspielungen auf Wappen, Embleme und Impresas. In Heinrich VI. (II. Teil, 4, 1) wird das Wappen des Hauses York, die von Wolken halbverhüllte Sonne mit dem Motto *invitis nubibus* erwähnt, in Richard II., wie schon oben erwähnt, die von dem Gegner aus dem Hausrat getilgten Impresas, in den «Lustigen Weibern von Windsor» (V, 5, 69ff.) die Installierungssitze der Hosenbandritter, Wappenrock, Wappenhelm und der *garter* selbst mit seinem Motto. Nach all dem sind wir eher erstaunt, daß er bei den vielen Prunkszenen seiner Dramen sich die Gelegenheit entgehen läßt, seine Kenntnis der Impresas in der Art von Wilson, Marlow oder Wilkins zu verwerten, als daß wir uns darüber verwundern, wenn er im Jahre 1613 bei der Herstellung einer Impresa für den Grafen Rutland beteiligt ist. Für Shakespeares damalige Wertschätzung als Dichter ergibt diese Tatsache nichts. Sahen wir doch, wie es um diese Zeit längst gang und gäbe war, daß der hohe Adel sich selbst Impresas entwarf oder, was sicher der häufigere Fall war, entwerfen ließ und daß bei der Herstellung bekannte wie unbekannte Künstler sich beteiligten. So wenig wir aus dem Auftrage des Grafen Rutland schließen dürfen, daß Burbage ein Maler von

[1]) V l. besonders die eingehende, wenn auch nicht von Übertreibungen freie Studie von v. Mauntz: Heraldik in Diensten der Shakespeare-Forschung, Berlin 1903. — Wer sich an der Hand zeitgenössischer Dokumente einen Begriff von der Ausdehnung heraldischer Literatur im Zeitalter der Elisabeth machen will, sei auf die ehemalige Sammlung derartiger MSS. im Besitze des Earl of Ashburnham verwiesen (Hist. MSS. Comm. Report 8, Teil 3 S. 32ff.).

großem Ruf gewesen ist, ebensowenig etwas über die Wertschätzung, die Shakespeare als Dichter genoß.

Einen gewissen Wert hat das Zeugnis aber in anderer Hinsicht dadurch, daß es uns Shakespeare in einer, wenn auch noch so losen Verbindung mit dem hohen Adel seiner Zeit zeigt. Die von verschiedenen Seiten angestellten Versuche, Shakespeare demokratische Ansichten unterzulegen, können wohl als gescheitert gelten. Weisen doch schon seine ersten dichterischen Anfänge so gut wie seine Beziehungen zu Southhampton zu deutlich darauf hin, daß er sich um Fühlung mit den Kreisen des Adels bemühte; in den historischen Dramen ist seine Stellung zu Krone, Adel und Volk dieselbe etwa wie die des Aristokraten Sidney in der «Arcadia»; das bürgerliche Lustspiel wie das bürgerliche Trauerspiel steht ihm völlig fern; die Stadt London mit ihren lokalen Größen und den Leiden und Freuden des Bürgers kümmert ihn nicht; von den romantischen Stücken, die er schreibt, scheint mehr wie eines direkt für eine höfische Festlichkeit bestimmt gewesen zu sein. Nimmt man zu all dem noch das planmäßige Streben nach Landbesitz und die Bemühungen um ein Familienwappen hinzu, so liegt die Vermutung nahe genug, daß er auch in späterer Zeit sich seine Hinneigung zu den Kreisen des Adels bewahrt hat. Obwohl positive Beweise heute noch nicht zu erbringen sind, liegt es ebenso nahe, an ein Entgegenkommen von der anderen Seite her zu denken. Kommende Shakespeare-Funde dürften vielleicht gerade hier noch manche Aufklärung bringen, und dann dürfte das Entwerfen der Impresa für den Grafen Rutland vom Jahre 1613 lediglich als das Glied einer Kette von Zeugnissen erscheinen, die Shakespeare mit den Häusern des hohen Adels seiner Zeit verbindet. Daß der Stand des Schauspielers hierbei kein Hindernis war, sehen wir ja am besten an Burbage, für dessen Beziehungen zum Adel gewichtige Zeugnisse bereits zu Tage getreten sind.[1])

[1]) Vgl. besonders die folgende Stelle in dem Brief von William Herbert, Earl of Pembroke, an Viscount Doncaster (Whitehall, 20. Mai 1619): «My lord of Lenox made a great supper to the French Embassador this night here, and even now all the company are at the play, which I being tender-harted could not endure to see so soone after the loss of my old acquaintance Burbage.» (C.C.Stopes, Burbage and Shakespeare's Stage, London 1913, S. 117).

Hamlet in China.

Von

Joseph Schick.

Daß die Sage von «Hamlet», wie sie uns zuerst in romantischem Gewand bei Saxo Grammaticus entgegentritt, ein zusammengesetztes Gebilde ist, und daß sie nicht in ihrer Gesamtheit alt sein kann, dürfte die Forschung bereits zur Genüge festgestellt haben. Saxos glänzendes Gemälde zerfällt bei scharfer Analyse in einzelne Episoden und Motive, deren Herkunft gesonderte Untersuchung erheischt, bevor ein endgültiges Wort über die Zusammensetzung seiner schillernd schönen Heroensage gesprochen werden kann.

Wohl das schönste und tiefste Motiv bei Saxo, das auch bei Shakespeare noch mächtig nachschwingt und eine höchst lehr- und überraschungsreiche Geschichte in der Weltliteratur hat, habe ich im ersten Bande des Corpus Hamleticum behandelt.[1]) Es ist die Geschichte von dem durch die Vorsehung beschützten Glückskind, das ein böser Widersacher durch allerlei verruchte Pläne zu vernichten trachtet, das aber alle diese Machenschaften siegreich übersteht und, schon mit dem Todesbrief in der Hand, sich noch Braut und Herrschaft erwirbt. Wie dieses Motiv mit der Episode von Rosenkranz und Güldenstern, mit Hamlets Reise nach England, der Fahrt auf dem Meer, dem Umschreiben des verruchten Todesbefehls des Claudius und — bei Saxo — Hamlets poetischer Brautwerbung in England und Schottland zusammenhängt, habe ich am angeführten Orte dargelegt; auch habe ich daselbst die Wanderung des Motivs in den morgenländischen Literaturen bereits ausführlich behandelt.

[1]) Corpus Hamleticum. Hamlet in Sage und Dichtung, Kunst und Musik. I. Abteilung, I. Band: Das Glückskind mit dem Todesbrief, orientalische Fassungen. Berlin, E. Felber 1912.

Es hat sich gezeigt, daß Saxos Geschichte ihre Heimat in Indien hat, daß sie dort von Buddhisten, Jainas und Vaishnavas begierig aufgegriffen wurde und dann die weite Wanderung nach dem Westen antrat. Außer Sanskrit- und Palitexten sind in dem genannten Bande noch arabische, koptische, äthiopische, türkische und mehr oder minder fragmentarische griechische, ossetische, kurdische Versionen herausgegeben, übersetzt und in genealogische Filiation gebracht worden.

Den ältesten aller hierher gehörigen Texte, der erst in später Stunde auftauchte und der nun in chinesischer Urgestalt seinen Weg aus dem Reich der Mitte nach Westen sucht, konnte ich jedoch des vorgeschrittenen Druckes halber nur noch kurz signalisieren. In den Jahren 1910 und 1911 war von Edouard Chavannes, Professor des Chinesischen am Collège de France, ein dreibändiges Werk erschienen, mit dem Titel: «Cinq cents contes et apologues extraits du Tripiṭaka chinois et traduits en français». Diese wertvolle Arbeit hat uns in französischer Übersetzung eine Reihe wichtiger chinesischer Texte erschlossen; die Erwartung, daß unter den 500 buddhistischen Erzählungen aus dem chinesischen Tripiṭaka auch die weltdurchwandernde Geschichte vom Glückskind mit dem Todesbrief zu finden sei, ist nicht enttäuscht worden. Sie steht bei Chavannes im ersten Bande, als Nr. 45, S. 165—173, in einem Werk mit dem Titel «Lieou tou tsi king» (in anderer Transkription und Aussprache «Liu tu chi ching») = «Sammlung von Traktaten über die sechs Kardinaltugenden», verfaßt oder vielmehr übersetzt von Seng houei (Söng hui). Die Freude über die Auffindung dieses chinesischen Textes war eine mehrfache. Ich gestehe, daß zunächst die Romantik dieser merkwürdigen literarischen Zusammenhänge keinen geringen Eindruck auf mich machte. Die Geschichte vom Glückskind mit dem Todesbrief, die bei Saxo so einschneidend Stimmung und Konstruktion beherrscht, war also nicht nur westwärts durch alle Länder von Indien bis zur ultima Thule gewandert; sie war auch durch den Buddhismus über das 300-Millionen-Volk von China verbreitet, und wurde selbst im fernen Japan von stillen Mönchen mit den Hunderten anderer Werke des Tripiṭaka, des heiligen Kanons, gelesen oder wenigstens — zur Erwerbung religiösen Verdienstes — im Schaugestelle fromm herumgedreht.

Doch nicht nur die Phantasie bekam angesichts dieses chinesischen Textes ihre Anregung. Positive wertvolle Resultate ergaben sich auch für die wissenschaftliche Forschung. Wir haben hier

einmal die Genugtuung, den Autor und seine Biographie zu kennen, und im Gegensatz zu dem grundlosen Zeitenmeer der Inder stehen wir hier mit der Datierung auf ganz festem Boden. Söng hui, der Verfasser dieser chinesischen Version, ist eine historisch wohl beglaubigte Persönlichkeit; er war einer der ersten Verbreiter des Buddhismus in China und starb im Jahre 280 n. Chr.; unser Text dürfte sonach zwischen 250—280 entstanden sein. Damit sind wir also der ältesten aller Versionen habhaft geworden; denn die anderen buddhistischen Texte aus der Manorathapūraṇī und der Dhammapadaṭṭhakathā, die vorderhand am Anfang des Corpus Hamleticum stehen, dürften nicht vor das 5. Jahrhundert n. Chr. fallen.

Auch der Rahmen, in den hier die Geschichte eingefaßt war, mußte als ein recht interessanter und eigenartiger erscheinen. Die Geschehnisse, die Saxo Grammaticus von seinem Amlethus berichtet, werden hier von keinem geringeren als Buddha selbst erzählt. In einer früheren Existenz, als er noch Bodhisattva war, sind dem großen Lehrer selbst diese Nachstellungen zugefügt worden; der «Judas Ischariot unter Buddhas Jüngern»[1]), sein eigener Vetter Devadatta, hat sie gegen ihn eingefädelt: dieser ist es namentlich auch, der den Todesbrief schreibt; die Braut, die sich Buddha erringt, ist die im Lalitavistara genannte Gattin Buddhas, Gopī. Man möchte versucht sein, zu glauben, daß dies wohl die älteste Form der Legende sei, wenn nicht ein Umstand dagegen spräche. Die Form ist so hübsch und kommt der Auffassung und dem literarischen Brauch der Buddhisten so entgegen, daß sie die späteren buddhistischen Darstellungen der Manorathapūraṇī und Dhammapadaṭṭhakathā kaum wieder aufgegeben hätten. Auch hätte sie in der Form, die die chinesische Version darbietet, sich ganz ausgezeichnet geeignet für die Aufnahme in das große Repertoire der Geschichten Buddhas aus früheren Existenzen, das berühmte, auch für die vergleichende Märchenforschung so wichtige Jātaka. Dort hat sie aber keine Stelle gefunden. So möchte ich also doch eher glauben, daß diese schöne und hübsch erdachte Form wohl jünger sei und von Söng Hui selbst, oder eher noch von seiner indischen Vorlage herstamme. Es ist mir im Verlauf meiner Untersuchungen klarer und klarer geworden, daß doch wohl die Buddhisten die Geschichte nicht erfunden, sondern daß sie sie eben auch dem gemeinsamen reichen alten Märchen- und Sagenschatz des alten Indiens entnommen haben.

[1]) Oldenberg, Buddha[3], S. 182.

Natürlich wurde auch die Frage nach der ältesten Form unserer Geschichte wieder rege, da sich nun ein solch alter Text gefunden hatte. Die anderen ältesten Texte aus Indien waren im Pāli abgefaßt; doch heißt es, daß die meisten alten chinesischen Übersetzungen aus dem Sanskrit (oder einem sog. gemischten Sanskrit) gemacht wurden. Wir scheinen somit einer Urform im Sanskrit, die auch den Jainas und Vaishnavas vorlag, nähergerückt zu sein. Doch muß andererseits auf die chinesische Transkription des Namens Gopī hingewiesen werden; sie scheint Goi oder Goyi zu lauten und weist somit eher auf eine Prakritform hin.

Anregende Probleme waren also in Fülle durch die neue Version geschaffen worden.

Gleich nachdem mir Söng Huis Geschichte in Chavannes' französischer Übersetzung bekannt geworden war, mußte es natürlich mein Bestreben sein, auch des chinesischen Urtextes habhaft zu werden. Der gesamte Kanon der heiligen Schriften der Buddhisten ist ziemlich oft gedruckt worden (man vergleiche hierüber den Katalog von Bunyiu Nanjio[1]); jedoch ist diese umfangreiche Sammlung nicht gerade sehr häufig in den Bibliotheken Europas. Der älteste Text, der mir vorlag, ist die prachtvolle Ausgabe, die der chinesische Kaiser Wan-li (1573—1619) aus der Ming-Dynastie für die Buddhisten seines Reiches herstellen und an die großen Klöster verteilen ließ. Ein Exemplar davon besitzt die königliche Bibliothek zu Berlin. Dies schien mir der beste und autoritativste Text zu sein und ihm habe ich mich in der Hauptsache bei dem nachfolgenden Abdruck angeschlossen.

Den nächstältesten Druck fand ich im India Office in London vor. Diese Ausgabe ist ein japanischer Neudruck der großen chinesischen Ausgabe der Ming-Dynastie, vollendet um das Jahr 1681. Diese wurde seinerzeit von der japanischen Regierung der englischen durch Vermittlung des japanischen Gesandten in London geschenkt; auf Grund von ihr hat Bunyiu Nanjio seinen Katalog des chinesischen Tripiṭaka verfaßt.[2])

Professor Chavannes übersetzt nach einer modernen Ausgabe des Tripiṭaka, die in den Jahren 1880—1885 in Tōkyō herauskam.

[1]) Catalogue of the Chinese Translation of the Buddhist Tripiṭaka. 1883. Leider steht er mir augenblicklich nicht zur Verfügung.

[2]) Für Erlaubnis zur Benutzung und für freundliche Auskunft bin ich Dr. Thomas, dem Bibliothekar des India Office, und Mr. Lionel Giles vom Britischen Museum sehr zu Dank verbunden.

Sie scheint nirgends in Deutschland vorhanden zu sein; auch im Britischen Museum und im India Office fand ich sie nicht vor. Doch habe ich eben noch vor Abschluß dieser Zeilen eine Photographie des hierher gehörigen Stückes aus Paris bekommen, wo sich die Ausgabe auf der Bibliothèque nationale findet.

Am häufigsten scheint der Druck des Tripiṭaka von Kyōto zu sein (1902ff.). Ich habe ein Exemplar der Berliner kgl. Bibliothek benutzen dürfen; ich fand die Ausgabe wieder im Britischen Museum; und, wie ich höre, besitzt das Ethnographische Museum zu Berlin ebenfalls ein Exemplar. Die sonstigen Ausgaben des chinesischen Tripiṭaka, die Nanjio angibt, sind mir nicht vor Augen gekommen, auch nicht die neueste von Shanghai, von der ich bei R. F. Johnston, Buddhist China lese und die erst im vorigen Jahre (1913) vollendet wurde.

Die vier Ausgaben, die mir zu Gebote standen, habe ich sämtlich kollationiert. Es zeigt sich, daß der Pekinger Text (P) und die alte japanische Ausgabe (J) sich außerordentlich nahe stehen; letztere Ausgabe weist P gegenüber nur ganz wenige und geringfügige Änderungen auf. Das gleiche gilt von dem gegenseitigen Verhältnis der modernen Ausgaben von Tōkyō (T) und Kyōto (K). Dagegen weist die Gruppe TK manche gewichtigere Änderung der Lesung gegenüber den älteren Ausgaben auf; ich weiß nicht, ob diese auf handschriftlicher Autorität beruhen oder nur willkürliche Änderungen und Modernisierungen sind. Ich habe nur selten einen Grund gesehen, von der Lesart des herrlichen alten Druckes von Peking, der eine Freude für Auge und Herz ist, irgendwie abzugehen.

Ich gebe nunmehr den Text mit den Varianten aller vier Drucke, desgleichen die erste deutsche Übersetzung, für die ich die Fachleute bescheiden um Nachsicht bitten muß. Auch erfülle ich die angenehme Pflicht, den oben genannten Bibliotheken für ihr höchst freundliches Entgegenkommen meinen herzlichsten Dank zu sagen. In diesen Dank schließe ich auch die Münchener Universitätsbibliothek ein, die mir auch hier wieder, wie so oft sonst, eine allzeit freundliche Vermittlerin gewesen ist. Für freundliche Hilfe bei mancherlei Schwierigkeit habe ich meinem hochverehrten Lehrer im Chinesischen, Herrn Professor Friedrich Hirth an der Columbia zu New York, sowie meinem lieben Freund und Lehrer im Japanischen, Herrn Aizaburō Kido, herzlichst zu danken.

昔者菩薩生於貧家貧家不育以氈裹之夜無人時默置四衢幷錢一千送著其首國俗以斯日爲吉祥之日率土野會君子小人各以其類盛饌快樂梵志觀戲讚會者曰嗟乎今日會者之別有如杭米純白無粳厥香芯芬若夫今日產生男女貴而且賢座中有理家獨而無嗣聞之默喜令人四布索棄子者使問路人曰覩有棄兒者乎路人曰有獨母取焉使人尋之得其所在曰吾四姓富而無嗣爾以兒貢可獲衆寶母曰可留錢送兒從欲索貨母獲如志育兒數月而婦妊娠曰吾以無嗣故育異族天授余祚今用子爲以氈裹之夜著坑中家羊日就而乳牧人尋察覩兒卽歎曰上帝何緣落其子于玆乎取歸育之以羊湩乳四姓覺知詰曰緣竊湩乎對曰吾獲天之遺子以湩育之四姓悵悔還育數月婦遂產男惡念更生又如前以氈裹之著車轍中兒心存佛三寶慈向其親晨有齎貲人數百乘車徑路由玆牛躓不進齎人察其所以覩兒驚曰天帝之子何緣在玆乎抱著車

中牛進若流前二十里息牛停側有獨母白竇人乞曰以兒相惠濟吾老窮卽惠之矣母育未幾四
姓又聞愴然而曰吾之不仁殘天德乎又以衆寶請兒歸家哽噎自責等育二兒數年之間親兒之智
高變縱橫惡念又生曰斯明溢度吾兒否哉必虜之矣甚褒入山姑著竹中絕食必殞兒與慈念曰
吾後得佛必濟衆苦矣山近溪水兒自力搖從竹墮地展轉至其水側去水二十里有擔死人隱隱
人取樵遙見小兒就視歎曰上帝落其子乎抱歸育焉四姓又聞厥恨如前以衆名寶請歸悲泣幷
教書數仰觀俯占衆道之術過目卽能稟性仁孝言輒導化國人稱聖儒士雲集父兒念生厥惡重
前家以冶師去城七里欲圖殺兒書勑冶師曰昔育此子子入吾門疾疫相仍財耗畜死太卜占云兒
致此灾書到極攝投之火中訛命兒曰吾年西夕加有重疾爾到冶師所諦計錢寶是爾終年之財
兒受命行於城門內視弟與輩彈胡桃戲弟曰兄來吾之幸矣爲吾復折兒曰父命當行弟曰吾請行

矣奪書之治師所治師承書投弟于火父心忪忪而怖遣使索兒使覩兒曰弟如之乎兄如狀對兄歸
陳之父驛馬追兒已爲灰矣父投躬呼天結氣內塞遂成癈疾又生毒念曰吾無嗣已不用斯子爲必
欲殺之父有邸閣去國千里仍遣斯兒曰彼散吾財爾往計校今與邸閣書囊藏蠟封爾急以行書
陰勑曰此兒到急以石縛腰沉之深淵兒受命稽首輕騎進路進路半道有梵志與父遙相彼服常相
問遺書疏往來梵志有女女既賢明深知吉凶天文占候兒行到梵志所居曰吾父所親梵志正在斯
止謂從者曰今欲過修禮之可乎從者曰善卽過覲禮梵志喜曰吾兄子來便命四隣學士儒生耆德
雲集娛醼歡樂幷咨衆疑靡不欣懌終日極夜各疲眠寐女竊觀男見其腰帶佩囊封之書默解取還
省讀其辭悵然而歎曰斯何妖厲賊害仁子乃至斯乎列書更之其辭曰吾年西垂重疾日困彼梵志
吾之親友也厥女旣賢且明可今任爲兒匹極具寶帛娉禮豫好小禮大娉納妻之日案斯勑矣爲書

畢間關復之明晨進路梵志衆儒靡不尋歎邸閣得書承命具禮詣梵志家梵志夫妻議曰夫婚姻之儀始之於擇行問名占兆彼善禮備卽吾許焉今現男不媒禮娉便臻豈彼將慢乎又退宴思曰男女爲偶自古然矣男賢女貞誠亦難值遂納禮會宗九族曰斯榮傳世納妻禮成邸閣馳啓四姓聞之結疾殊篤兒聞親疾瞑噎而言夫命難保猶幻非眞梵志欲擇良日遣還菩薩內痛不從其室家馳歸昇堂稽首妻尋再拜垂泣而進三步又拜稱名曰妾是子男某妻親名妾爲某當奉宗嗣箕箒之使盡禮修孝惟願大人疾瘳福臻永保無終之壽令其展精獲孝婦之德四姓結忿內塞而殞菩薩殯送慈惻追慕一國稱孝喪畢修行罄熏十方佛告諸比丘童子者吾身是也妻者裘夷是也四姓者謂達是也菩薩法忍度無極行忍辱如是

1060 1065 1070 1075 1080 1085 1090 1095 1100 1105 1110 1115 1120 1125 1130 1135 1140 1145 1150 1155 1160 1165 1170 1175 1180 1185 1190 1195 1200 1205 1210 1215 1220 1225 1230 1235 1240 1245 1250 1255 1260 1265 1270 1275 1280 1285 1290 1295 1300 1305 1310 1315 1320

14 褻 TK 24 街 TK 32 道 TK 61 覩 TK 68 于 TK 73 fehlt TK 77 粳 TK 92 無 PJ 99 坐 TK Hinter 101 ist 一 in JTK eingeschoben. 128 子 TK 184 姓 TK 185 身 TK 194 姓 TK 200 以 TK 204 褻 TK 209 洴 TK 233 於 TK 247 之 J 248 誥 TK Nach 282 fügen TK 復 ein. 286 褻 TK 352 亭 TK 408 一 K 439 褻 TK 443 棄 TK 467 谿 TK 489 誓 PJ

Hinter 493 有 in TK Hinter 494 行 in TK Hinter 567 性 in TK 572 有 TK 584 救 K 591 u. 592 兒 TK 595 家 TK 615 懾 PJ 661 掉 PJ 759 以 TK 803 救 K 825—827 fehlt TK 844 跣 P, 數 TK 922 宴 TK 926 諦 TK 943 覩 TK 1008 古 TK 1015 其 P 1020 務 TK 1032 救 K 1037 開 TK 1082 咎 TK 1088 倦 J 1102 und 1103 umgekehrt in TK 1109 讌 K, T(?) 1110 息 TK Nach 1134 schieben TK 歎 ein. 1161 咽 K 1164 天 P Hinter 1186 schieben TK 云 ein. 1191 升 TK 1217 召 TK 1250 情 TK 1270 哀 TK 1298 俱 TK 1301 fehlt TK 1308 fehlt TK.

Übersetzung.

Einstens kam der Bodhisattva als Sohn armer Leute auf die Welt. Da sie ihn nicht aufziehen konnten, wickelte ihn sein armer Vater in ein weiches Gewand[1]) und legte ihn des Nachts, zur Zeit, wo es keine Zeugen gab, heimlich an eine Straßenkreuzung. Zugleich legte er neben ihn auf den Weg[2]) tausend Kupfermünzen.[3]) Der Landesgebrauch machte aus diesem Tag einen Tag des Glücks und der Freude; überall versammelte sich Hoch und Nieder, jeder nach seinem Stande, völlig zwanglos, zu üppigem Mahl und frohem Vergnügen. Ein Brahmane sah der Lustbarkeit zu und lobte die Versammelten, indem er sprach: «O ihr, die ihr am heutigen Tage versammelt seid, euch haftet besonderer Vorzug an: ihr seid gleichwie klebeloser Reis, rein, weiß, ohne Mischung, angenehmen, duftenden Geruchs. Wenn also heute ein Kind zur Welt kommt, Sohn oder Tochter, so wird besondere Ehre und Weisheit sein Teil werden.» Unter den Versammelten befand sich ein kinderloser Hausherr, der keine Nachkommenschaft hatte. Als er dies hörte, freute er sich im Stillen und hieß einen Mann in allen Himmelsrichtungen nach einem ausgesetzten Kinde suchen. Der Bote fragte einen des Weges kommenden Mann und sagte: «Sahst du irgendwo ein Kind, das ausgesetzt worden ist?» Der Mann antwortete: «O ja, aber eine kinderlose Frau hat es mitgenommen.» Der Bote suchte nach ihr, fand ihren Wohnplatz und sagte: «Mein Herr ist reich und hat keine Nachkommenschaft; du nimm das Kind und biete es ihm an; du kannst viele Kostbarkeiten dafür bekommen.» Die Frau ant-

[1]) TK 'in alte Lumpen'.

[2]) TK 'befestigte er an seinem Kopf'.

[3]) Ein ts'ien, pekingisch ch'ien, ist der zehnte Teil eines Tael; der arme Mann hätte ihm also immerhin 100 Taels, also je nach der Rechnung 300—600 Mark, beigegeben.

wortete: «Ich werde das Geld behalten und das Kind hergeben; nach dem Gelüste meines Herzens werde ich von den Kostbarkeiten fordern.» Die Frau empfing, was sie begehrte.

Der Reiche zog nun das Kind einige Monate auf; da wurde seine Frau schwanger und gesegneten Leibes. Da sprach er: «Weil ich keine Nachkommenschaft hatte, darum zog ich das Kind aus fremder Sippe auf. Der Himmel hat mir nun Segen bescheert; was soll ich jetzt mit dem Knaben?» In weiches Gewand wickelte er ihn ein; bei Nacht legte er ihn mitten in einen Graben. Ein Schaf aus seiner Herde kam täglich zu dem Kind und säugte es. Der Schäfer folgte ihm nach, untersuchte die Sache und entdeckte das Kind. Da rief er seufzend: «Aus welchem Grund ließ der Herr im Himmel dieses Kind hierher fallen?» Er nahm es mit, kehrte nach Hause zurück, zog es auf und tränkte es mit Schafmilch. Als der Hausherr letzteres merkte und begriff, stellte er den Schäfer zur Rede und sprach: «Warum stiehlst du Milch?» Er antwortete und sprach: «Ich erhielt ein vom Himmel verlassenes Kind; mit der Milch zog ich es auf.» Der Hausherr kehrte bestürzt und reuig um, und zog das Kind wieder einige Monate auf. Als aber die Frau danach einen Knaben gebar, regten sich in ihm wieder die ruchlosen Gedanken. Wiederum wickelte er ihn, wie früher, in ein weiches Gewand und legte ihn in ein Wagengeleise. Der Knabe dachte im Herzen an die drei buddhistischen Kleinodien[1]) und richtete all seine Liebe auf seine Angehörigen. Am Morgen kamen mehrere hundert Wagen, die einem Kaufmann gehörten, des Weges gefahren. Als sie aber an jener Stelle vorbeifuhren, stolperten die Ochsen und gingen nicht mehr vorwärts. Der Kaufmann forschte nach dem Grund hierfür, er bemerkte den Knaben und erstaunt rief er aus: «Dies Kind gehört dem Herrn des Himmels; aus welchem Grund ist es nur hier?» Er nahm es in seine Arme, legte es in einen Wagen und die Ochsen gingen vorwärts wie fließendes Wasser.

Nachdem sie 20 Li[2]) weiter gegangen waren, durften die Ochsen neben einem Posthause ausruhen. Dort befand sich eine kinderlose Frau; sie forschte den Kaufmann aus und bittend sagte sie: «Gib mir diesen Knaben zur Hilfe; denn ich bin alt und elend.» Alsbald gab er ihn ihr. Die Alte hatte ihn noch nicht lange aufgezogen, als der Hausherr es wieder hörte. Voller Sorge sprach er: «Mein

[1]) Buddhas Person, seine Lehre und seine Gemeinde.

[2]) D. h. etwa zwei Wegstunden.

Mangel an Menschenliebe zerstört wohl des Himmels Gnade?» Um viele Kostbarkeiten erbat er wiederum den Knaben, und kehrte nach Hause zurück. Seufzend und schluchzend schalt er sich selbst; in gleicher Weise zog er die beiden[1]) Knaben auf.

Im Verlauf einiger Jahre bemerkte er, wie lebhaft des Kindes Verstand in die Weite und Tiefe sich entwickelte. Da erwachten die bösen Gedanken wieder in ihm und er sprach: «Dieser Knabe ist so klug, er übertrifft jedes Maß. Mein Knabe ist nicht so, fürwahr, und wird gewiß von ihm zu seinem Knecht gemacht!» Er wickelte ihn also in ein weiches Gewand, begab sich ins Gebirge und legte ihn in das erste beste Bambusgebüsch: «Hat er nichts mehr zu essen, so muß er umkommen.» Das Kind erweckte Gedanken der Liebe: «Wenn ich später ein Buddha werde, so will ich sicherlich allen Schmerz heilen.» Der Berg war nah einem Gießbach[2]); das Kind bewegte sich durch eigene Kraft durch den Bambus, fiel auf den Boden, und rollend und sich überschlagend gelangte es an den Rand jenes Wassers. Zwanzig Li von dem Wasser weg befand sich ein Dorf von Totenträgern.[3]) Ein Mann aus dem Dorf ging, Brennholz zu holen. Von weitem erblickte er den kleinen Knaben. Er näherte sich, um ihn zu besehen; seufzend rief er aus: «Hat der Herr des Himmels dieses Kind fallen lassen?» Er nahm es in die Arme, kehrte zurück und zog es auf. Als der Hausherr dies wiederum hörte, wurde er bekümmert wie früher. Um viele kostbare Kleinodien erbat er sich den Knaben, und kehrte unter Tränen des Mitleids zurück. Er lehrte ihn nun auch schreiben und rechnen, zum Himmel emporschauen und ihn betrachten, sich zur Erde zu bücken und Wahrzeichen zu beobachten; die Wissenschaften jeglicher Art, die an seinem Auge vorbeizogen, begriff er alsbald; sein Charakter wurzelte im Wohlwollen[4]) und kindlicher Liebe[5]); im Reden übernahm er alsbald die Führung und bekehrte zu seiner Überzeugung; die Bewohner des Landes erklärten ihn für einen Heiligen; die Philosophen und Gelehrten scharten sich um ihn wie Wolken. In seinem Vater erhoben sich wiederum ruchlose Gedanken: seine

[1]) K liest, offenbar falsch, « einen Knaben ».

[2]) Chinesisch *ch'i*; Williams, Syllabic Dictionary, p. 341 sagt, daß das Wort besonders in den Provinzen Fuhkien und Tschekiang gebraucht werde. Letztere gehört zu dem Reiche Wu, in welchem Söng Hui lebte.

[3]) Ist dies Übersetzung des Sanskrit caṇḍāla? P und J haben für das *tan*[1] (tragen) von T und K fälschlich das ähnliche Zeichen *shi*[4] (Eid).

[4]) Die buddhistische Tugend gegenüber allen Wesen der Schöpfung.

[5]) Die höchste Tugend der Chinesen.

angeborene Bosheit verschlimmerte sich. Zu den Leuten seines Haushalts gehörte schon seit früher ein Metallgießer, der sieben Li[1]) von der Stadt entfernt wohnte. Da es sein Wunsch und Plan war, das Kind zu töten, schrieb er einen Brief und gab dem Gießer folgenden Auftrag: «Einstens habe ich dieses Kind aufgezogen. Aber seit das Kind unter mein Dach gekommen ist, sind Krankheiten und Suchten wieder und wieder gekommen, mein Hab und Gut hat sich vermindert, das Vieh ist zu Grund gegangen. Der große Wahrsager hat das Los befragt und gesagt: 'Der Knabe hat dieses Unglück verschuldet.' Sobald der Brief angekommen ist, befolgt ihn aufs genaueste: werft diesen ins Feuer!» Voller Verstellung gab er dann dem Knaben den Auftrag: «Meine Jahre gehen zur Neige, und außerdem habe ich eine schwere Krankheit. Du gehe zu des Gießers Wohnort; untersuche und zähle das Geld und die Kleinodien; dies wird dein Besitz bis zum Ende deiner Tage sein.» Der Knabe nahm den Auftrag entgegen und ging. Im Stadttor drin bemerkte er seinen jüngeren Bruder, wie er im Spiel mit seinen Kameraden Walnüsse[2]) schnellte. Der jüngere Bruder sagte zum älteren: «Daß du gekommen bist, ist mein Glück: du mußt das wieder für mich zurückgewinnen.» Der ältere antwortete: «Ich habe einen Auftrag vom Vater, der muß vollzogen werden.» Der jüngere sagte: «Ich will das bestellen», entriß ihm den Brief und ging zu des Gießers Wohnplatz. Der Gießer nahm den Brief und warf den Kleinen ins Feuer.

Der Vater, voller Angst und Unruhe im Herzen, schickte einen Boten, um nach dem Knaben zu sehen. Der Bote erblickte den älteren Bruder, und sagte: «Der Kleine ist wohl fortgegangen?» Der andere erzählte, wie es sich begeben hatte. Der Knabe ging nun nach Hause und berichtete alles ausführlich. Der Vater jagte mit Eilpferden nach, allein der Knabe war schon Asche. Der Vater warf sich zu Boden und schrie zum Himmel auf; sein angesammelter Zorn verursachte eine innere Verstopfung; schließlich verfiel er in Stumpfsinn und schwere Krankheit.

Wiederum regten sich üble Gedanken in ihm und er sprach: «Ich habe jetzt keine Nachkommenschaft mehr; mit diesem Kind

---

[1]) Etwa $^3/_4$ Wegstunden.

[2]) Wörtlich «mongolische Pfirsiche». Der Text von Peking hat statt des Zeichens *t'ao*^{2} (Pfirsich) das nicht sehr ähnliche Zeichen *tiao*^{4}. Das japanische Wort für Walnuß (kurumi) wird mit den gleichen zwei Zeichen («mongolisch» und «Pfirsich») geschrieben wie das chinesische.

ist nichts zu machen; auf jeden Fall wünsche ich ihn zu töten.» Der Vater hatte einen Palast-Aufseher tausend Li[1]) vom Königreich entfernt. Dahin schickte er nun diesen Knaben, indem er zu ihm sagte: «Der hat meine Habe vergeudet; du gehe, zähle und rechne nach. Ich übergebe dir hier einen Brief für den Aufseher, in einem Sack verwahrt und mit Wachs versiegelt. Besorge ihn eiligst.» Des Briefes geheimer Befehl besagte: «Sobald dieser Knabe angekommen ist, umbinde seine Lenden eilends mit einem Stein und versenke ihn in einen tiefen Strudel!» Als der Knabe den Auftrag empfangen hatte, neigte er sein Haupt zur Erde; dann ritt er in schnellem Trab seine Straße dahin. Halbwegs wohnte ein Brahmane; dieser und der Vater des Knaben erzeigten sich aus der Ferne gegenseitige Reverenz; immer erkundigten sie sich nacheinander und schickten sich Briefe; trotz der Ferne verkehrten sie so miteinander. Der Brahmane hatte eine Tochter; diese war überaus begabt und klug. Aufs genaueste kannte sie Glücks- und Unglückszeichen, Himmelskunde und Wahrsagekunst. Als der Knabe auf seinem Wege vor dem Wohnplatz des Brahmanen angekommen war, sprach er: «Der Brahmane, der meines Vaters Freund ist, wohnt gerade hier.» Er wandte sich an seinen Begleiter und sprach: «Jetzt wünsche ich hinzugehen und ihm meine Aufwartung zu machen. Kann ich gehen?» Der Begleiter antwortete: «Jawohl.» Alsbald ging er hin, um nach der Etiquette seine Aufwartung zu machen. Der Brahmane rief erfreut: «Meines älteren Bruders[2]) Sohn ist gekommen!» Alsbald lud er von allen Seiten die Nachbarn ein; die Gelehrten, Philosophen und Literaten, die Alten und Tugendsamen versammelten sich gleich den Wolken; sie vergnügten sich bei einem Gelage und schwelgten in Wonne. Auch richteten sie alle insgesamt verzwickte Fragen an den Jüngling und es gab keinen, der nicht erfreut und befriedigt war. Das dauerte bis zum Ende des Tages und tief in die Nacht hinein; dann wurde jeder müde, hing den Kopf und schlief ein.

Das Mädchen betrachtete den Jüngling verstohlen; sie sah den an seinem Lendengürtel hängenden Sack mit dem versiegelten Brief. Heimlich machte sie ihn los, nahm ihn, ging fort, besah ihn und las seine Weisung. Ganz bestürzt und schluchzend rief sie aus: «Was für ein grausamer, teuflicher Mensch ist das, der zu solcher Handlung

---

[1]) Etwa 10 Tagereisen zu ca. 10 Stunden.

[2]) Ausdruck respektvoller Freundschaft.

kommt, um ein braves Kind zu plagen und umzubringen!» Sie zerriß den Brief und schrieb einen anderen, der mit ihren Worten besagte: «Meine Jahre gehen auf die Neige; eine schwere Krankheit bedrückt mich Tag für Tag; der und der Brahmane ist mein vertrauter Freund. Seine Tochter ist überaus begabt und klug. Sie eignet sich jetzt vorzüglich dazu, des Jünglings Ehegenossin zu werden. Aufs prächtigste richtet Kleinodien und Seidenstoffe her. Die Hochzeitsgeschenke und die Zeremonien sollen bereit und angemessen sein: Klein die Zeremonien, groß die Hochzeitsgeschenke. Am Tag der Heimführung der Braut befolgt diese Weisungen!» Als sie den Brief beendet hatte, schloß sie ihn wiederum ein.

Als es heller Morgen war, ging er seines Weges weiter; die Brahmanen und Gelehrten insgesamt begleiteten und belobten ihn. Der Aufseher empfing den Brief, nahm die Befehle entgegen, richtete die üblichen Geschenke her und ging dann zum Haus des Brahmanen. Der Brahmane und seine Frau besprachen sich miteinander und sagten: «Fürwahr! Soll es eine Hochzeit geben, so beginnt man mit der Wahl eines Vermittlers, man frägt nach dem Namen und wahrsagt nach den Zeichen. Sind diese gut und alle Zeremonien erfüllt, dann ist es an uns, unsere Zustimmung zu geben. Jetzt aber hat der Jüngling keinen Vermittler, dagegen sind die Geschenke soeben zu Hauf angekommen. Wie kann er nur die Rücksicht so außer Acht lassen?» Doch als sie sich zur Ruhe zurückgezogen hatten, überlegten sie die Sache nochmals und sagten: »Jünglinge und Mädchen tun sich zusammen seit alter Zeit. Und ein trefflicher Jüngling und ein tugendhaftes Mädchen sind in Wahrheit schwer zusammen zu treffen.» Sie nahmen also schließlich die Geschenke an und beriefen die Verwandtschaft zusammen. Die neun Sippen[1]) riefen beifällig: «Die Herrlichkeit wird sich fortpflanzen von Geschlecht zu Geschlecht.»

Als die Hochzeitszeremonie vollzogen war, erstattete der Aufseher eilends Bericht an den Hausherrn. Als dieser die Kunde vernahm, verfiel er in eine höchst gefährliche Krankheit. Als der Jüngling von seines Vaters Krankheit hörte, sagte er unter Seufzen und Schluchzen: «Wahrlich, das Leben ist schwer zu erhalten; es ist einem Traume gleich, nicht Wirklichkeit.» Der Brahmane wollte einen glücklichen Tag wählen, um ihn zurückzusenden; jedoch in seinem tiefen Schmerze folgte ihm der Bodhisattva nicht.

[1]) D. h. die Verwandten bis zum neunten Grad.

Vielmehr kehrte er eilends mit seiner Frau zurück, stieg hinauf in den Saal[1]) und neigte sein Haupt. Sein Weib folgte ihm nach, verneigte sich zweimal, vergoß Tränen und ging drei Schritte vorwärts. Dann verneigte sie sich wiederum und nannte ihren Namen, indem sie sagte: «Meine Wenigkeit ist die und die Frau deines Sohnes hier; meine Eltern riefen mich bei dem und dem Namen; gehorsam muß ich Korb- und Besendienst[2]) verrichten für deines Geschlechtes Nachkommenschaft; ich will alle Zeremonien beobachten und Kindespflicht erfüllen. Mein einziger Wunsch ist, daß des hohen Herren Krankheit geheilt werde, daß Glück sich auf ihn häufe, daß ihm ein endeloses Leben für immer erhalten bleibe. Möge ich meine Ergebenheit erweisen können und die Tugend eines kindlich ergebenen Weibes erwerben!» Der Hausherr erlitt aus angesammeltem Zorn eine innere Verstopfung und starb. Der Bodhisattva sargte ihn ein und gab ihm das letzte Geleite. Voller Mitleid und Trauer dachte er an ihn zurück und sehnte sich nach ihm. Das ganze Land lobte seine Kindesliebe. Als das Leichenbegängnis vorüber war, wandelte er auf dem rechten Weg; süßen Duft strömte er aus in die zehn Weltgegenden.

Der Buddha erklärte vor den gesamten Bhikshus[3]): «Der junge Mensch, das war ich selbst, das Weib war Gopī,[4]) der Hausherr war Devadatta.

Also übt der Bodhisattva durch die hohe Tugend der frommen Geduld ohne Ende die Erduldung von Unbill.

Über die Stellung dieser Version im Gesamtstammbaum der Geschichte vom Glückskind mit dem Todesbrief habe ich noch im Corpus Hamleticum I, S. 73f. handeln können. Bei weitem am wichtigsten ist die oben besprochene Änderung, daß hier die Geschichte direkt an die Person Buddhas angeknüpft ist; in Indien wurde sie sonst im Kreise der Buddhisten von einem frommen Jünger Buddhas, dem reichen Kaufmann Ghosaka, erzählt. Letzterer ist zwar auch in China bekannt geworden (vgl. C.H. I, S. 70 u. 71),

---

[1]) Wo sein Vater krank lag.

[2]) D. h. niedrigen Dienst.

[3]) Buddhistische Bettelmönche.

[4]) Chavannes schreibt *Gopâ*, allein da die chinesische Transkription Go-i zu repräsentieren scheint, und Gopī die indische Form des Lalitavistara ist, dürfte letztere Form (oder vielleicht eine Prakrit-Form *Goī*) auch hier vorzuziehen sein. Siehe oben p. 34.

ob aber dort irgendwo die Glückskindgeschichte von ihm erzählt wurde, steht noch dahin. Abgesehen hiervon ist der Anschluß unseres chinesischen Textes an die buddhistischen Versionen Indiens ein äußerst enger. Auch wenn wir die historischen Zusammenhänge nicht kennten, würde der erste Blick genügen, um die Zugehörigkeit der chinesischen Version zu dem indisch-buddhistischen Kreise alsbald erkennen zu lassen. Es erhebt sich dabei natürlich die interessante Frage, welche Form wohl die Vorlage Söng Huis gehab haben mag, und namentlich auch in welcher Sprache sie wohl abgefaßt war. Chavannes drückt Seite 1 in der Anmerkung seine Meinung dahin aus, das Liu tu chi ching dürfte ein von Söng Hui selbst zusammengestelltes Werk sein (wozu die Bausteine natürlich auch aus Indien stammen würden), in der Einleitung Seite III aber scheint er eher geneigt, das ganze Werk als einfache Übersetzung aus einem Hindu-Texte anzusehen: «je serais disposé maintenant à ne plus rejeter aussi nettement l'hypothèse d'un texte hindou dont le *Lieou tou tsi king* ne serait que la traduction pure et simple.» Das letztere erscheint mir auch durchaus als das Wahrscheinlichere. Die ganze Einkleidung, in der die Geschichten erzählt werden, ist so ganz indisch. Unter dem Rahmen der sechs Pāramitās, d. h. der sechs hohen Kardinaltugenden, werden erbauliche Erzählungen vorgetragen über Freigebigkeit (dānāpāramitā), Frömmigkeit (çīla), Geduld (kṣānti), Tatkraft (vīrya), Andacht (dhyāna), Weisheit (prajñā); unsere Geschichte steht unter der Pāramitā der Geduld. So sind auch im Kathākoça, einer jainistischen Geschichtensammlung, die einzelnen Erzählungen unter die Kategorien der Tugenden gebracht; die Geschichte vom Glückskind wird dort als eine jīvadayākathā (Geschichte vom Mitleid mit lebender Kreatur) erzählt. Ja, auch die Campakakathā, die unsere Geschichte besonders hübsch und mit reichem, witzigem Episodenwerk verbrämt wiedergibt, wird im Kolophon (C. H. I, S. 125 u. 156) als «Beispiel für fromme Liebesgabe» bezeichnet; so mag auch sie einmal in ähnlichem Rahmen gesteckt haben. Es ist also bei weitem am wahrscheinlichsten, daß Söng Hui ein erbauliches Geschichtenbuch vor sich hatte, und es ist nicht unmöglich, daß dieses im Sanskrit und nicht wie die anderen uns erhaltenen buddhistischen Texte der Glückskindgeschichte, im Pāli abgefaßt war.

Es dürfte nicht uninteressant sein, zum Schluß noch auf die Zeit und Umstände hinzuweisen, unter denen Söng Hui seine Übersetzung verfaßte. Bekanntlich liegen die Anfänge des Buddhismus

in China einigermaßen im Dunkel. Es heißt, daß schon im 3. Jahrhundert vor Christus kurz nach Açoka buddhistische Mönche nach China zogen; eine spätere Mission knüpft sich an den Namen des indoskythischen Fürsten Kanishka; festere Lokalisierung bekommen wir bei den zwei Mönchen Kāçyapa-Mātanga und Gobharana, die um das Jahr 66 n. Chr. in der Hauptstadt von Honan, zu Lo-yang, ein berühmtes Kloster bauten und die ersten Übersetzungen buddhistischer Sūtras ins Chinesische vornahmen. Die Verbreitung der neuen Lehre fand in verschiedenen Stadien auch starken Widerstand; der Omar Indiens, der Kaiser Ch'in Shih-huang-ti — derselbe, der die chinesische Mauer baute — hat wohl ihre Bücher mit dem gleichen Eifer verbrennen lassen wie die des Konfucius; die Anhänger der einheimischen Religionen, die Taoisten und Anhänger des Konfucius, verfolgten die neue Lehre, ohne jedoch imstande zu sein, sie wieder auszurotten. Zu Beginn des dritten Jahrhunderts, nach dem Fall der Han-Dynastie, stritten sich drei Prätendenten um das ungeheure Reich, das sie unter sich verteilten; einer derselben, Suen Kiuen, ergriff die Herrschaft über die südlichen Provinzen, und schmolz die Teile südlich vom Yangtsekiang (das jetzige Tonkin, den Wohnsitz Söng Huis, eingeschlossen) in ein eigenes Reich Wu mit Nanking als Hauptstadt zusammen (222 n. Chr.). Während der Regierung dieses Fürsten nun kam Söng Hui nach China. Wir haben das Glück, verschiedene chinesische Biographien dieses Mannes zu besitzen; eine derselben, aus dem Jahre 519 stammend, hat Chavannes im T'oung Pao, 1909, S. 199ff. übersetzt und besprochen. Wir hören hier, daß die Familie Söng Huis aus Sogdiana stammte, also der herrlichen Gegend von Samarkand, aus der der Oxus und Jaxartes nach dem Aral-See fließen und die die arabischen Geographen zu den vier Landschaftswundern der Erde rechneten. Seine Vorfahren zogen von da nach Indien, sein Vater noch weiter nach Tonkin, um von dort aus Handel mit China zu treiben. Mit zehn Jahren verlor Söng Hui Vater und Mutter und trat in den Orden ein. Tonkin stand, wie wir eben hörten, in den engsten Beziehungen zum Reiche Wu und seinem Herrscher Suen Kiuen. So ist es kein Wunder, daß der glaubenseifrige Söng Hui seine Schritte in das benachbarte Reich wandte, wo bereits K'ien vorgearbeitet und eine ganze Reihe buddhistischer Schriften aus dem Sanskrit in das Chinesische übersetzt hatte. Im Jahre 247 n. Chr. kam Söng Hui nach Nanking, errichtete dort seine Laubhütte und fing nun seine Propaganda an. Den Herrscher machte er sich durch ein großes

Wunder günstig gesinnt: seinen buddhistischen Reliquien und Büchern konnte das Feuer nichts anhaben, während seine taoistischen Widersacher beschämt und geschlagen von dannen ziehen mußten. «Von diesem Ereignis ab», sagt der fromme buddhistische Biograph, «blühte die Religion des großen Gesetzes im Reiche zur Linken des (Yangtse-)Kiang.»

Wir hören dann noch von weiteren sieghaften Disputen des heiligen Mannes gegen die Taoisten; von seiner Übersetzung mehrerer Bücher aus indischer Sprache, die er im Tempel Kien ch'ou, dem 'Urtempel' der Buddhisten in China, ausführte; daneben ist namentlich auch unser Liu tu chi ching aufgezählt. In allen diesen Werken sei es ihm wunderbar gelungen, den Inhalt der heiligen Bücher weiterzugeben; Sinn und Stil seien gleichermaßen korrekt und vollkommen. Im Jahre 280 (n. Chr.) erkrankte er und starb. Er war ein Mann von ernstem und eindrucksvollem Äußeren, in der Tat eine hochstrebende Natur, ein Gelehrter von umfassendem Wissen, den Dingen dieser Welt abgewandt, ein Helfer seiner Mitmenschen in der dunklen Nacht dieses Lebens.

Dieser frühe Apostel des Buddhismus in China hat also unsere Geschichte vom Glückskind in der Stadt des Porzellanturms zum ersten Mal auf chinesisch bekannt gemacht. Im Gefolge des Buddhismus hat dann die erbauliche Erzählung, die Söng Hui wohl zunächst zu Nutz und Frommen seiner Gemeinde in Nanking übersetzt hat, weite Wege im fernen Ostasien durchwandert. Früh und oft ist, wie oben angeführt, das Tripiṭaka im chinesischen Reiche und in Japan gedruckt worden; wir wissen, daß die herrliche Ausgabe des frommen Kaisers Wan-li allen großen Klöstern des weiten Reiches als Geschenk übermittelt wurde (Johnston, Buddhist China, S. 235 u. 338). Typisch dafür mögen die Klöster auf den 'vier hochberühmten Hügeln' sein, zu denen Jahraus Jahrein zahllose fromme Pilgerscharen wandern, eines auf dem Wu-t'ai-shan in der nördlichen Provinz Shansi; eines im Westen auf dem Omei-shan in der Provinz Ssu-ch'uan; ein drittes im Süden auf dem romantischen Berg Chiu-hua-shan, und endlich ein 4. und 5. auf der heiligen Insel Puto an der Ostküste Chinas, dichtbesetzt mit Heiligtümern und Erinnerungen der Buddhisten — Klöster und Tripiṭakas gedoppelt. Ungezählte Exemplare unserer Geschichte müssen sich dann sonst noch über das weite chinesische Reich hin finden lassen; gewiß wird sie auch in den buddhistischen Klöstern des Nachbarstaates Korea verbreitet sein. Fast in der gleichen Form, wie wir sie in

China kennen gelernt, war schon 1681 der heilige Kanon in Japan verbreitet. Auch dort besitzen die großen Klöster der Buddhisten und andere Weiheplätze vollständige Ausgaben des Tripiṭaka. Ich werde nie vergessen, wie mich mein Weg zuerst vor eine dieser heiligen Drehbibliotheken im Land der aufgehenden Sonne führte; in träumendem Sinnen mußte ich der wundersamen Wege der Literatur und Kultur gedenken, wie hier im fernsten Osten, den Priestern Japans unbekannt, hinter den mystischen Zeichen Chinas sich ein naher genealogischer Verwandter Hamlets verbarg. Der Eindruck war um so eigenartiger, als die heilige Bücherei an dem stimmungsvollen, unvergeßlich schönen Pfadweg durch den Tempelhain von Nikkō lag, der in seinem Anstieg von der Daiyagawa und der roten Mikadobrücke bis hinauf zum Grab des Shoguns Iyeyasu die edelsten Aspirationen der buddhistischen Religion symbolisieren soll, einer Religion, die so häufig ähnliche Gedanken der Verachtung für diese Welt und der Ehrfurcht vor dem Jenseits ausgesprochen hat, wie der tiefsinnigste der Helden Shakespeares.

Haydn und Shakespeare.

Von

Hugo Daffner.

Eine unüberbrückbare Kluft scheint die dämonische Welt des Briten von der lebensfrohen und heiteren des gemütlichen Österreichers Haydn zu trennen. Scheint sie nicht nur zu trennen, sondern trennt sie wirklich. Die leidenschaftdurchtobten Personen Shakespeares wollen und können sich in dem zierlichen Kostüm des Rokoko nicht wohlig und wie zu hause fühlen, und der Gedanke, daß gerade der Meister des musikalischen Rokoko sich irgendwie mit dem Kunstwerk des Briten auseinandergesetzt hat, scheint fürs erste fast ungereimt. Eher könnte man noch daran denken, von der Welt Mozarts zu der Shakespeares Fäden zu spinnen; die zu unrecht so oft übersehenen weltschmerzlichen, pessimistischen Töne, die da und dort in Mozarts Lebenswerk anklingen, ließen ein solches Unternehmen vielleicht noch eher gerechtfertigt erscheinen. Aber selbst wenn man die unzutreffende, ja fast alberne Wendung vom Papa Haydn wie gebührlich zum alten Eisen geworfen hat, will es doch nicht leicht glücken, die Namen Josef Haydn und Skakespeare zu einem harmonischen Klang zu vereinigen.

Daß sich Josef Haydn mit Shakespeare befaßt hat, bezeugen zwei von ihm erhaltene Werke. Wie weit Haydn allerdings in die Tiefen der Shakespeare'schen Welt hineingedrungen ist, läßt sich daraus nicht feststellen; man wird wohl kaum fehlgehen, in diesem Falle mehr eine außenflächliche Berührung denn eine innige Durchdringung anzunehmen; denn die Lebensbeschreibung Haydns weiß von literarischen Bestrebungen Haydns nicht viel zu erzählen, und man darf wohl annehmen, daß sein frohes ungetrübtes Musikantentum nicht sehr von Bedürfnissen, die außerhalb dieses Kreises lagen, beschattet war.

Es werden also wohl äußere Gründe gewesen sein, die Haydn zu Shakespeare hinführten. Haydn hatte immer eine heimliche

aber wie es scheint, große Liebe zum Theater; jammert er doch selbst einmal darüber, daß es nur die Ungunst seiner Stellung gewesen sei, die ihm die Möglichkeit genommen hätte, als Opernkomponist unverwelkliche Lorbeeren sich zu pflücken. Mag dem sein, wie es will: jedenfalls ist sicher, daß Haydn immer gern bereit war, wenigstens in jungen Jahren, seine Feder für die Partitur einer Theatermusik anzusetzen. So kommt es, daß wir von ihm alle möglichen Arten von Theatermusik haben: Opern, Marionettenopern, Schauspiele mit Gesang und vor allem Schauspielmusiken.

Und diese letzteren interessieren uns hier besonders, weil sich darunter zwei jetzt so gut wie unbekannte Bühnenmusiken zu Dramen Shakespeares befinden. Sechs Schauspielmusiken zählt uns Pohl[1]) in seiner auch heute noch nicht überholten Biographie auf: zu zwei in Esterhaz, seiner langjährigen Wirkungsstätte, aufgeführten Puppenspielen: «Der Zerstreute», «Die bestrafte Rachgier oder das abgebrannte Haus», zu der «Feuersbrunst», zum «Götz von Berlichingen» und zu zwei Tragödien Shakespeares, zum «Hamlet» und zum «Lear».

Wann diese Werke entstanden sind, läßt sich heute nicht feststellen; wir wissen nur, daß die Musik zur «Feuersbrunst» aus dem Jahre 1774, die zum «Zerstreuten» aus dem Jahre 1776 stammt. Über die Entstehungszeit der anderen Schauspielmusiken sind wir nicht einmal auf Vermutungen angewiesen. Ehe nicht die Manuskriptschätze des fürstlich Eßterhazy'schen Archivs wissenschaftlich verarbeitet sind, das die meisten Originale Haydns birgt, lassen sich darüber keine weiteren Feststellungen machen, um so weniger, als bei der nicht gerade von einer sehr hohen Kulturstufe zeugenden Gepflogenheit der dortigen Bibliotheksverwaltung, auf keinerlei Zuschriften auch nur zu antworten, für den Fernen jede Möglichkeit der Erkundung genommen ist.

Ein glücklicher Zufall hat mich nun auf der Königlichen öffentlichen Bibliothek in Dresden eine Abschrift von Haydns Musik zu «König Lear» finden lassen, die außerhalb des genannten Archivs wohl die einzige sein dürfte.

Diese Musik zu «König Lear» trägt den Stempel der Gelegenheitsarbeit leicht erkennbar an der Stirn. Man weiß ja, solche Schauspielmusiken sind fast immer sogenannte Gelegenheitsarbeiten, d. h. sie verdanken ihre Entstehung irgendeiner äußeren Anregung oder

[1]) C. F. Pohl, Josef Haydn. Leipzig 1875—1882.

Notwendigkeit und nicht einem inneren Bedürfnis. Kommt diese äußere Anregung aber einem inneren Bedürfnis entgegen, braucht sie nur einen schlummernden Drang zu wecken, dann entstehen Werke von bleibendem Wert, von vorbildlicher Bedeutung, wie Beethovens Egmont-, Mendelssohns Sommernachtstraum- oder Griegs Peer-Gynt-Musik. Die andere Art von solchen Werken wird vom Augenblick eingegeben, im Augenblick geboren und geht auch wieder im Augenblick unter.

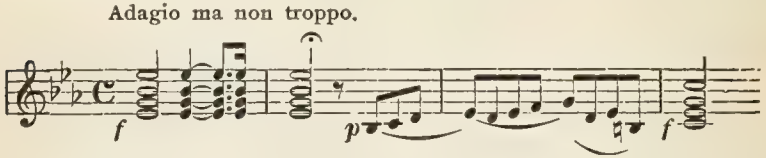
Haydns «Lear»-Musik interessiert uns heute trotz ihrer durchaus achtbaren Eigenschaften aber doch mehr um der Persönlichkeit ihres Schöpfers, als um ihrer selbst willen.

Zweifellos hat Haydn seine «Lear»-Musik im Auftrag einer großen Bühne geschrieben; denn seine Orchesterbesetztung verlangt das, was jener Zeit als das Große Orchester galt: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Streichquintett. Die Komposition umfaßt 6 in sich abgeschlossene Stücke; außer der Ouvertüre und dem Marsch, der den Abschluß gibt, hat jedes der Stücke seine eigene Überschrift, sein eigenes Programm, gewissermaßen seinen eigenen Zustand oder «Affekt», wie jene Zeit zu sagen beliebte. Dabei ist zu beachten, daß nicht in unmittelbarem Anschluß an die Szene ein Vorgang oder ein Erlebnis musikalisch geschildert wird, wie es z. B. Beethoven und Mendelssohn und die Neueren und Jüngsten tun, sondern daß der die Szene beherrschende Hauptaffekt zur Grundlage der musikalischen Schilderung, gewissermaßen zum psychologischen, nicht musikalischen Leitmotiv gemacht wird. Schreibt z. B. Beethoven in seiner «Egmont»Musik ein Stück «Klärchens Tod bezeichnend», Mendelssohn eine Anzahl Melodramen und Musikstücke, die einen Vorgang auf offener Szene begleiten, oder gar Grieg Sätze wie «Peer Gynt» und «Ingrid», «Ases Tod», «Anitras Tanz», so wird man bei Haydn vergeblich nach einem solchen unmittelbaren Anschluß an die Szene suchen: Haydn schildert in dem einen Teil den «Haß gegen die Undankbarkeit», in einem anderen das Mitleid. Enger an die unmittelbaren Bühnenvorgänge schließt sich die mehr allgemeine musikalische Schilderei des Gewitters oder der Schlacht an.

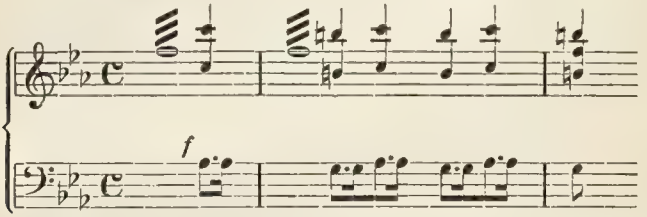
Mit der Verwendung eines Affektes als psychologischen Leitmotivs ist Haydn ganz ein Kind seiner Zeit, die die Lehre von den musikalischen Affekten zur höchsten Blüte getrieben hat. Der Tonsetzer stellt sich die Aufgabe, einen bestimmten Affekt zu schildern, tut dies aber nicht, wie es heute vielleicht geschähe, in mehr psycho-

logisch-dramatischer Art, sondern erfindet ein Thema, das ihm der Natur dieses Affektes zu entsprechen scheint und entwickelt dieses nun nach streng musikalischen Grundsätzen. —

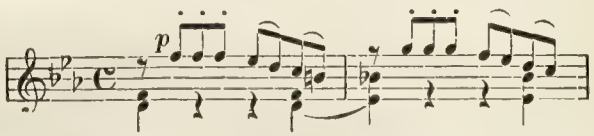
Mit feierlichen fanfarenartigen Klängen, die auf eine Festvorstellung vorzubereiten scheinen, hebt die Ouvertüre in schweren erwartungsvollen Klängen an.



Solche spannende, bedeutungsvolle Auftakte waren in jener Zeit noch allgemein beliebt, und wissen sich lange die Beliebtheit bei Tonsetzern zu sichern, wie ja die Einleitung zur «Zauberflöte» noch zeigt. Von dieser getragenen Einleitung geht es ohne eigentlichen Abschluß in den lebhaft bewegten Hauptteil der Ouvertüre hinüber, der in seinem ganzen Ausdrucksgehalt sichtbarlich bestrebt ist, auf das Drama und dessen Stimmungswelt vorzubereiten.



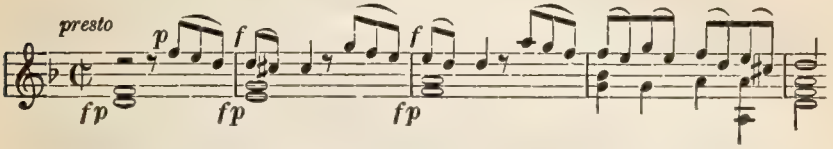
Dieser eigentliche Hauptteil steht in der parallelen Molltonart der Einleitungstakte. Und wie Haydn die Einleitung auf der Dominante abschließt, so führt er auch den Hauptteil von der Dominante aus ein. Das sogenannte Thema weist ja keine starke Profilierung auf; sucht aber doch ganz glücklich eine erregte tragische Grundstimmung zu veranschaulichen. Mehr geruhsamen Charakter atmet das Seitenthema



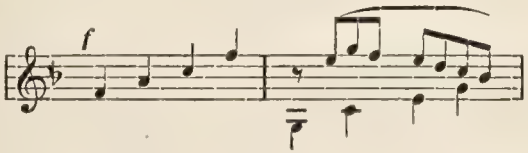
Rollende, rasselnde Figuren vermitteln dann allmählich den Übergang zu den pathetischen Einleitungsakkorden, die auf den nahen Schluß des Vorspiels vorzubereiten haben.

Das zweite Musikstück unserer Partitur ist Intermezzo überschrieben und trägt den Untertitel: «Der Haß gegen die Undank-

barkeit». Der in lebhaftem Presto stehende Satz erinnert in seiner thematischen Grundlage fast ein wenig an die trockene Instrumentalthematik der norddeutschen Schule jener Zeit, trägt aber in der ausgiebigen Verwendung der sogenannten Mannheimer Vorhalte einen unverkennbaren süddeutschen Einschlag

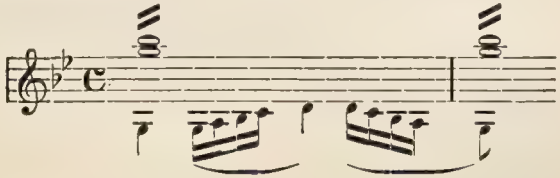


Eine aus chromatischen Fortschreitungen bestehende Achtelfigur wird für die spätere Entwicklung des Stückes noch bedeutsam. Zur Aufhellung der ganzen Tonwelt trägt ein Seitengedanke bei, der für längere Zeit die Oberhand behält.



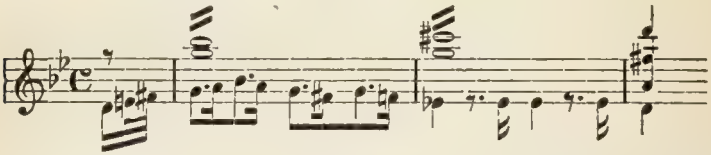
In der weiteren Ausführung greift Haydn nochmals auf die bereits erwähnte chromatische Achtelfigur zurück, die er nun in die Bässe legt; die Violinen läßt er darüber in gehaltenen Tönen wehmütig klagen. Durch Anfügung von Wiederholungszeichen erhält der Satz die notwendige Ausdehnung; die Koda wird aus der Versetzung des zweiten Themas nach der Grundtonart moll gebildet.

Der dritte Teil, ebenfalls als Intermezzo genannt, trägt den Untertitel «Das Gewitter». Gewitterschilderungen waren in der Programmusik seit alters her beliebt, und die gewaltige Entwicklung der Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert erprobte ihre Ausdruckskraft mit Vorliebe in solchen im Schiller'schen Sinne naiven Naturschilderungen, deren bekanntestes Ergebnis ja in der Pastoralsinfonie Beethovens vorliegt. In dumpfen Baßfiguren hören wir wie von ferne die Donner rollen

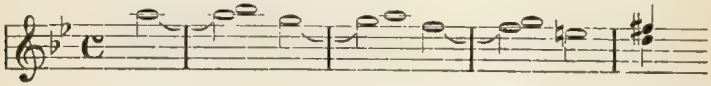


Wie grell aufleuchtende Blitze durchzucken ein paar Violinläufe den düsteren Horizont. Das ganze Stück hat, wie aus der An-

lage leicht erklärlich, wenig thematischen Kern, ist mehr Malerei als Ausdruck; man hört das Sausen des Unwetters, das Stampfen des Sturmes, das Stöhnen der Natur. Und das harmonische Hauptausdrucksmittel solcher Schildereien hat bereits Haydn lange Zeit vor Wagner und seinem «Fliegenden Holländer» reichlich verwendet: den verminderten Septimenakkord. Als Seitenthema kann man folgende Gebilde ansprechen:

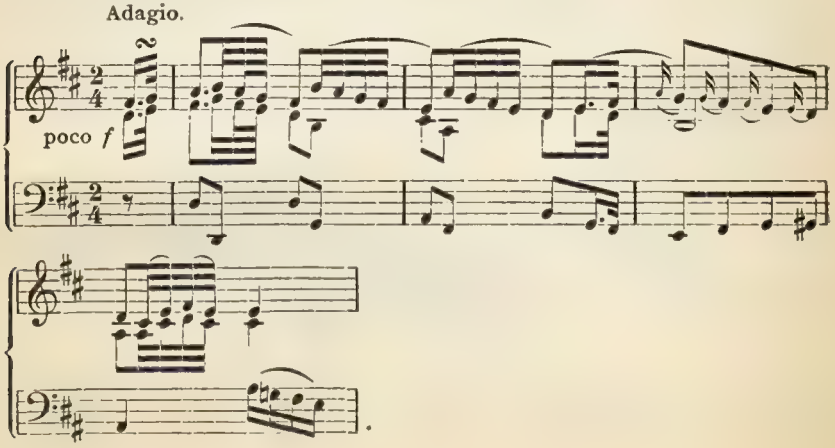


Beachtenswert ist außerdem noch eine aus dem musikalischen Schatze vergangener Zeiten stammende Sequenz, die sich aus dem ganzen Tongetriebe plastisch abhebt:

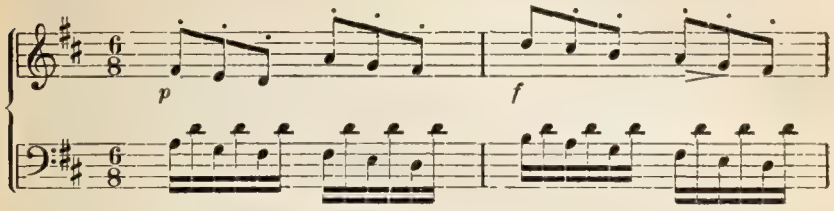


Diese Gewitterszene erhält ihr besonderes Kolorit noch darin, daß hier zum ersten Mal in dieser Bühnenmusik die dumpfen Töne der Pauke grollen.

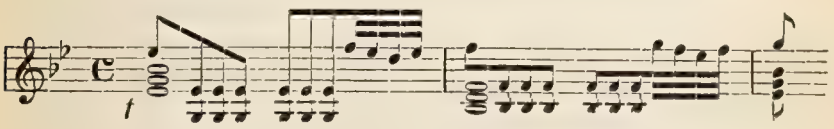
Solche erregte Töne werden im nächsten Intermezzo, dem 4. Stück der Partitur, das sich die Schilderung des Mitleids zur Aufgabe macht, wieder ganz beschwichtigt. In einem getragenen Adagio singen hier die Streicher, nur von den sanften Tönen der Hörner und Fagotte umspielt, von diesem menschlichsten aller menschlichen Gefühle. Die schöne Hauptmelodie ist von einer echt Haydn'schen Gefühlsinnigkeit durchwärmt:



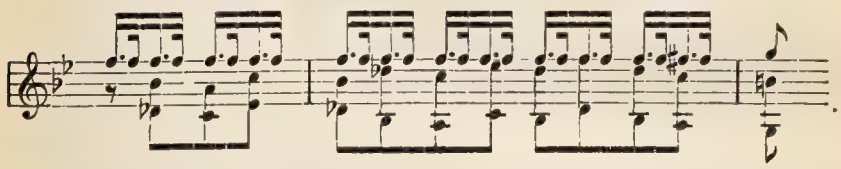
Ein wohlklingender Dialog zwischen den Hörnern und Violinen vermittelt den Übergang zu dem etwas bewegter gehaltenen Seitenteil, der in die getragene Stimmung des Hauptteils eine fast heitere Note bringt:



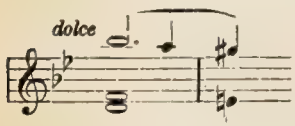
Das Intermezzo ultimo ist eine der zu allen Zeiten bei Tonsetzern beliebten Schlachtenschilderungen. Herausfordernde Trompetenfanfaren rufen zum Streit auf, der bald hitzig entbrennt:



Rasselnde Violinfiguren führen mitten in das Kampfgetümmel:

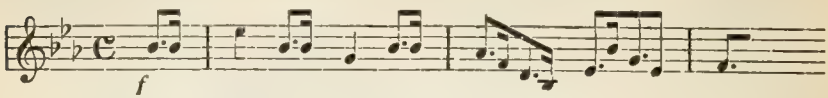


Abgerissene, punktierte Motive versetzen uns in die tobende Schlacht und versinnbildlichen das ruck- und stoßweise Vorwärtsdrängen gegen den Feind, bis plötzlich mit einem flehenden Motiv die weiße Flagge des Parlamentärs sichtbar wird:

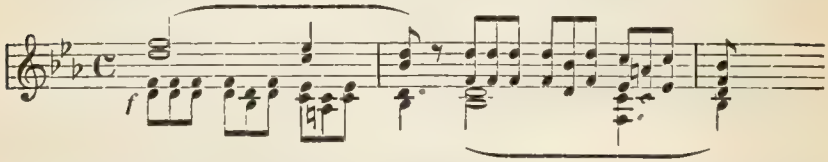


Trompetenfanfaren mischen sich bald wie um Sieg zu künden dazwischen, das Schlachtgetümmel verliert sich allmählich, wie Frage und Antwort fliegen die Tonfiguren zwischen den Trompeten und Clarini hin und her. Nachdem die Friedensbedingungen klar gestellt sind, erhebt die Pauke ihre rollenden Töne, in die das ganze Orchester mächtige Akkorde wirft. Eine Zwiesprache zwischen

den Oboen und Hörnern führt zum Abschluß, d. h. zum unmittelbaren Übergang in das abschließende letzte Stück, zum Marsch:



In streng gehaltenem Tritt, frisch wie Naturburschen, martialisch wie römische Helden, kommen diese Siegreichen im Zuge heran. Ein kleines Seitenthema, aus einer hübschen Imitation zwischen Oboen einerseits und Fagotten und Hörnern



fehlt auch in diesem musikalischen Abgesange des Dramas nicht, das in der üblichen formalen Entwicklung zu einem befriedigenden Abschluß, ja geradezu frohgemuten und einer auf Lebensbejahung gerichteten Läuterung führt.

Wenn man die einzelnen Sätze dieser Musik in Zusammenhang mit dem Trauerspiel bringen will, darf man wohl annehmen, daß sie mit Ausnahme des letzten abschließenden jeweils als musikalisches Vorspiel zu den betreffenden Akten dienten. Insofern hat ja Haydn die Beziehung zwischen dem Gang des Dramas und seiner Musik gewahrt, als er den, den folgenden Akt auf die Höhe führenden Hauptaffekt zum Gegenstand seiner Schilderung gemacht, und seinen musikalischen Auftakt aus dem inneren Gehalt des folgenden Aufzugs heraus geboren hat.

Daß die Fanfaren der Trompeten und die Signale der Jagdhörner, die in der Exposition des Dramas vorgeschrieben sind, nicht mit in der Partitur aufgezeichnet sind, will nicht weiter wundernehmen; daß darin aber auch das Lied des Narren im ersten Akt fehlt, überrascht eigentlich.[1]) Denn gerade die Tonsetzer von Bühnenmusiken sind immer froh, wenn sie in geschlossener Form ein Gesangsstück anbringen können und ergreifen eine solche Gelegenheit stets mit besonderer Vorliebe; man braucht nur an eine der drei vorher genannten Meisterstücke von Bühnenmusiken zu denken. Wenn Haydn also davon abgesehen hat, das Lied des Narren mit

[1]) Vgl. S. 59 Anm.]

in die Partitur aufzunehmen, so müssen dafür wohl äußere Gründe maßgebend gewesen sein.

Ungemein bezeichnend für den Geist der Zeit, in der Haydn seine «Lear»-Musik schuf, ist der Abschluß der Tragödie. Das Buch schreibt ausdrücklich wie auch sinngemäß als Abschluß einen Totenmarsch vor; Haydn stimmt seinen letzten Marsch auf einen zuversichtlichen, ausgesprochen heiteren Grundton, dessen frische Weisen sich zum Abgesang eines Lustspiels mindestens ebensogut, d. h. also besser eignen würden.[1]) Der lebensfrohe und genußfrohe Geist des galanten Zeitalters lächelt unverkennbar aus diesen vergilbten Zeilen in unverwelkter Frische heraus. Man sah die gewaltige Tragödie vor sich abspielen, war vielleicht auch ein wenig gerührt oder erschüttert, aber man wollte doch nicht mit dem Gefühl der inneren Läuterung allein aus dem Theatersaal scheiden, man wollte im Ohr einen frohen heiteren Ton nachzittern fühlen, wenn man wieder hinaustrat ins Leben und in die Lust des Lebens. Denn die galanten Perückenträger ließen sich auch durch die Tragödie der Undankbarkeit nicht abbringen von ihrem Grundsatz und Leitmotiv, daß es eine Lust ist zu leben.

[1]) Das Fehlen des Narren-Liedes sowie der heitere Ton des Schlußmarsches beweist, daß Haydn das Shakespeare'sche Drama nicht in der echten Form vor sich gehabt hat, sondern in einer der späteren Umarbeitungen von Tate (1681), Garrick oder Colman (1768), die alle die Rolle des Narren gänzlich streichen und das Stück durch eine Heirat zwischen Cordelia und Edgar glücklich enden lassen. — Was die Entstehungszeit der Haydn'schen Lear-Musik angeht, so möchte ich darauf hinweisen, daß die Anregung dazu dem Schröder'schen Lear-Gastspiele in Wien im Jahre 1780 — wohl mit der Stegmann'schen Musik, wie in Hamburg — oder Haydns zweimaligen Aufenthalten in London in den Jahren 1790—92 und 1794—95 entstammen mag. M.F.]

Shakespeare und das Burgtheater.

Von

Alexander von Weilen.

Zur selben Zeit, als Herder sein aufwühlendes Bekenntnis zu Shakespeare auf löschpapierenen «Fliegenden Blättern» in die Welt sandte, ist in Wien Shakespeares Drama für die deutsche Bühne erstanden.

Es waren keine tiefen Erkenntnisse von nationalen Aufgaben der deutschen Kunst, welche das älteste Burgtheater zu dem großen Briten führten; daß in seinen Stücken gut verwertbare Theaterware lag, hatte Chr. Fel. Weisse gezeigt, mit seinem «Richard III.», 1770, und mit «Romeo und Julia», 1772 auf das Wiener Hoftheater gestellt. In eben diesem Jahre hatte der große Neuschöpfer des tragischen Ballets, Noverre, in seinem Programme zum «gerächten Agamemnon» der Kritik, die sich auf Aristoteles berief, Shakespeare «das glänzende Genie der englischen Bühne» entgegengehalten, «der jene die Einbildungskraft beschränkenden Regeln von der Einheit der Zeit und des Ortes für immer hinter sich ließ».

So sind es denn Umformungen, die das Original kaum erkennen lassen, wie sie in Molls «Ländlichen Hochzeitsfesten» (20. Februar 1773), einer plumpen Fastnachtsposse nach Motiven des «Sommernachtstraum» oder in Pelzels «Lustigen Abenteuern an der Wien» (20. Juli 1773), wo Falstaff zum dicken Chevalier von Ranzenhofen und Windsor zu Hietzing und Penzing geworden, entgegentreten. Und Stephanies des Älteren «Macbeth» verfolgt, nach Eingeständnis des Verfassers, lediglich den Zweck, das Allerseelentagsstück von Don Juan, das 1769 verboten worden, für das Publikum zu ersetzen, was ihm auch durch die groteske Mordtat der Lady an Macbeth sowie namentlich durch Duncans Geist, der auch als sprechende Statue gleich dem Gouverneur erscheint, wohl gelungen ist. Gegen-

über derartigen Verballhornungen ist Heufelds «Hamlet», wie er am 16. Januar 1773 zum ersten Male vorgeführt wurde, eine große Leistung, die auch als erste eigentliche Bühnenbearbeitung eines Shakespeare'schen Dramas Wien eine bedeutsame Stellung in der Geschichte Shakespeares auf deutschem Boden zuweist. Mag ihm auch der tragische Ausgang, wo Hamlet, nachdem seine Mutter die Schuld bekannt, am Leben bleibt, versagt sein, schwankt es auch zwischen Schauerdrama und Familiengemälde unsicher hin und her — Shakespeares Geist und Shakespeares Wort, von Wieland vermittelt, ist im wesentlichen festgehalten; durch den ersten Darsteller Joseph Lange bildet sich eine stark sentimentalisierende Auffassung des Dänenprinzen; das Werk wird zum Lieblingsstück der Wiener, die nicht mehr mit Sonnenfels von dem «Shakespeare'schen Unsinn» sprechen.

Einem weiteren Eindringen Shakespeares setzt die Abneigung Kaiser Josefs II. gegen diese Werke und ihre «gräßlichen und unsinnigen Nachahmungen» eine starke Schranke entgegen. Jetzt gewinnen die Gegner wieder freies Feld, voran Ayrenhoff, der bis in Schreyvogels Zeiten hinauf seinen Schlachtruf gegen den Shakespeare'schen «Unrat» erschallen läßt. Stephanie untersagt sich nunmehr selbst seinen «Macbeth», 1778, dem schon Schink das Original scharf gegenübergestellt hatte; das Shakespeare'sche Werk lebt für einige Zeit nur in Pantomimen herumziehender Truppen in Wien weiter. Aber mit Brockmann, dem ersten großen Hamlet-Darsteller, stellt sich dieses Drama auch wieder fest ins Repertoire; ihm läßt er am 29. Januar 1780 den «Lear» folgen. Nach dem Schüler der Meister selbst, der schon die beiden Bearbeitungen Wien geliefert hatte. Mit Fr. L. Schröders Erscheinen beginnt die erste große Shakespeare-Epoche des Burgtheaters, die, wie M. von Collin rückblickend sagt, «die Darstellung der Leidenschaften in ihren heftigsten Ausbrüchen, aber auch nach allen ihren feinsten Schattierungen» bringt. Textlich fußt sie auf den Einrichtungen Schröders und seiner Genossen, durchwegs nach einem mit der französischen Einheit paktierenden Familiengemälde strebend, mit starker Milderung, ja Beseitigung der tragischen Motive und Ausgänge. Schauspielerisch lebt sie durch die Hamburger Schule, Schröder selbst an der Spitze, daneben Brockmann, die Sacco. Natürlichkeit, mit einem Stiche ins Bürgerliche, ist der hervorstechende Zug. Schröder gab schon zur Eröffnung seines Gastspiels das angezweifelte Wagnis seines «Lear» am 13. April 1780; am 22. folgt der Hamlet, während seines

Engagements von 1782 bis Anfang 1785 bringt er den Falstaff in seiner Einrichtung des «Heinrich IV.» am 18. November 1782 ohne Erfolg und die «Imogena» am 16. Dezember 1782 in Bearbeitung F. L. W. Meyers, durch die Leistung der Sacco für längere Zeit dem Repertoire erhalten. Großen Eindruck machte bald nach seinem Weggange der «Othello», am 22. Oktober 1785 von Brockmann adaptiert. In starken Umformungen erschien «Maß für Maß» in Brömels «Gerechtigkeit und Rache» 8. November 1783 und «Die lustigen Weiber von Windsor» als «Hannibal von Donnersberg» von Leonardi, 31. Januar 1784, wo Schröder nochmals den Falstaff vorführen durfte. «Dieser Dichter», ruft eine Wiener Zeitschrift über Shakespeare, «hat unsere Bühne, unseren Geschmack, unsere Vernunft zugrunde gerichtet». Diese Anklagen richten sich hauptsächlich gegen Schink, der in dramaturgischen Zeitschriften und Abhandlungen nicht nur als mächtigster Vorkämpfer des Dichters, sondern auch seiner großen Darsteller erschienen war, ja selbst sich in Bearbeitungen wie der «Bezähmten Widerbellerin» oder dem «Coriolan» (13. April 1789) versucht hatte. Bis zur Grenze des Jahrhunderts erhalten sich eigentlich nur zwei Werke Shakespeares: der «Hamlet», in dem neben Lange und Brockmann noch F. W. Ziegler, der noch 1820 eine schauspielerische Analyse veröffentlichte, und Klingmann sich bewährten, und der «Lear». Das Lustspiel war nur in ganz verwässernden Umformungen wie «Die Quälgeister» von Beck («Viel Lärm um Nichts») möglich, ein Stück, das bei seiner Erstaufführung am 26. Dezember 1793 so wenig Erfolg hatte, daß eine Kritik konstatierte: «Das Shakespeare'sche Lustspiel ist weder für unsere Zeiten noch für unsere Sitten möglich», später aber von 1807 ab sich bis 1849 auf dem Burgtheater dauernd behauptete, hauptsächlich Dank einer weiblichen Paraderolle, von der viele Gäste willkommenen Gebrauch machten.

Mit A. W. Schlegels Wiener Vorlesungen 1808 zieht die romantische Shakespeare-Verehrung in Wien ein und findet eben so leidenschaftliche Anhänger als Gegner, letztere namentlich im Lager der Wiener Spießbürger, wie sie die volkstümliche Zeitschrift des «Eipeldauer» repräsentiert. Diesem waren schon bei dem nach zehnjähriger Pause 1810 wieder aufgenommenen «Othello» Schauer «über den Buckel» gelaufen, er macht sich lustig über den gelehrten Herrn aus Deutschland, der in seiner Vorlesung den «Kinderschrecker Shakesbear» mit dem Stefansturm verglichen habe. Und bei dem Gastspiele Ifflands 1808 ärgert er sich über die Aufführung der «Narren-

tragödie von König Liar» im Theater an der Wien. Dagegen feiert Schreyvogels Sonntagsblatt, vielfach sonst antiromantisch, Darstellung und verbesserte Textgestaltung. Auch die Aufführung des Schiller'schen «Macbeth» am Hoftheater am 15. Februar 1808 wird als eine trotz mancher Unvollkommenheiten große Tat betrachtet, an der freilich der stark weimeranisch gesinnte «Prometheus» viel zu mäkeln hat. «Weil der Macbeth keine inländische sondern eine englische Waare ist und weil der Shakspear gar so viele Anhänger in Wien hat und weil in sein Stück Hexen, Feuerwerke und Geister vorkommen, so ists Theater gsteckt voll», konstatiert der Eipeldauer. Elf Aufführungen im selben Jahre geben Zeugnis für den Erfolg des Werkes, dem weder die gewalttätige Zensur noch die veraltete Darstellung Langes, die allzu weichliche Lady der Roose und das unglückliche szenische Arrangement viel anzuhaben vermochten. Aber jedenfalls steht das Theater Shakespeare recht hilflos gegenüber.

Nach seinen theoretischen Äußerungen bringt Schreyvogel seine leitende Stellung an der Wiener Hofbühne in ein praktisches Verhältnis zu Shakespeare. Die Schlegelsche Übersetzung zeitigt in ihm den Vorsatz, seine bedeutendsten Dramen — er denkt an 12—15 Stücke — einer Bühnenbearbeitung zu unterziehen, die er, im Gegensatze zur Romantik, für unbedingt nötig hält. Zuerst bringt er «Romeo und Julia» auf Grundlage des Goethe'schen Textes, den das Theater an der Wien vorgeführt hatte, am 20. Dezember 1816 auf das Burgtheater, mit Korn und Adamberger als Liebespaar. Weder Publikum noch Kritik haben sich als shakespeareif erwiesen, bemerkt eine Besprechung, aber auch die Darsteller nicht, wo von dem heißen Blute des Werkes in den Adern dieses Romeo, dieser Julia nicht ein Tropfen floß. Was die Kritik betrifft, so sind wir gerne geneigt, dem Tadler Recht zu geben, wenn wir lesen, daß hier der tragische Ausgang beanstandet erscheint, und der unangenehme Eindruck festgestellt wird, den die willenlose Hingabe eines so wohlerzogenen Mädchens mache. Erst Gäste wie die Crelinger-Stich und feurige Darsteller wie die Gley-Rettich und Ludwig Löwe bürgern das Drama ein. Viel enger an Shakespeare schließt sich der neue «Lear» an (28. März 1822), der weit über Schröder hinaus dem Originale folgt, jedoch noch nicht bis zu seinem tragischen Schlusse, wo die Zensur ausdrücklich an dem alten Ausgange festzuhalten befahl. Der Erfolg des Abends war namentlich Anschütz, der mit seiner kraftvollen Heldenfigur im scharfen Gegensatze zur Schröder-Brockmann'schen Tradition stand, zu danken.

Weniger glückte der «Othello» mit einigen ganz geschickten Adaptierungen am 7. April 1823 trotz Anschütz und der Sophie Müller, doch gelang es auch dieses Stück bis 1846, allerdings nur in 21 Vorstellungen, dem Burgtheater zu bewahren. Der «Hamlet» erfährt am 7. Dezember 1825 einige wesentliche Textbereicherungen, unter denen besonders die Fortinbras-Szene mit dem Monologe Hamlets hervorzuheben ist, wofür er aber auch starke Verluste, namentlich in der Kirchhofsszene und den Mahnungen Hamlets an die Schauspieler erleidet, aber setzt jedenfalls Schlegels Vers in unbestrittene Rechte ein. Nach großen Zensurschwierigkeiten geht der «Kaufmann von Venedig» am 3. April 1827 in Szene; die Mühe wurde aber durch eine so günstige Aufnahme gelohnt, daß noch neun Wiederholungen im selben Jahre erfolgen konnten. Dem ersten Shylock-Darsteller Costenoble folgte, nachdem Ludwig Devrient bei seinem sensationellen Gastspiele 1829 und Seydelmann 1831 als Jude erschienen war, von 1833 ab Karl La Roche. Ermutigt durch seine Erfolge brachte Schreyvogel den «Heinrich IV.», der unter Schröder mit einer Vorstellung abgetan war und 1807 im Theater an der Wien vergebens wieder versucht worden war, in zwei Teilen am 27. März und 15. Mai 1828 mit starken Kürzungen und nicht durchwegs glücklichen Zusammenziehungen; nachdem der erste Teil nur mäßig, der zweite gar nicht angesprochen, versuchte Schreyvogel, hauptsächlich um die, noch von Laube anerkannte Darstellung des Falstaff durch Anschütz dem Theater zu erhalten, eine einabendliche Fassung, die hauptsächlich den zweiten Teil verstümmelt; doch auch die Burgtheaterlaufbahn dieser Einrichtung, die am 8. Februar 1829 begann, ist mit 3 Vorstellungen, in deren einer auch Ludwig Devrient erschien, beendet. Zu diesen eigenen Arbeiten stellte er am 21. Februar 1828 noch Friedrich Försters «List und Liebe», eine schrecklich verwässernde Umgestaltung von «Ende gut, alles gut», die mit fünf Vorstellungen ein wenig rühmliches Ende fand.

Unter äußerst schwierigen Verhältnissen, wo sich Repertoire und Gesellschaft erst neu zu bilden hatte und die oberste Leitung recht mißtrauisch seine Bestrebungen ansah, ist Schreyvogel als kühner Experimentator an Shakespeare herangetreten. Elf seiner Dramen stehen unter seiner Leitung auf dem Spielplan, darunter neun ganz oder teilweise neue; sechs erhalten sich. Seine Leistung ist nicht nur quantitativ bedeutend, auch in seinen Texten ist er seinen Vorlagen weit näher gekommen als alle seine Vorgänger. «Schreyvogels Bearbeitungen», sagt Kilian, «stehen an der Schwelle

einer neuen Zeit, sie weisen die Pfade, in denen sich die Gestaltung des Shakespeare'schen Dramas für die moderne Bühne in der Hauptsache bewegt hat». Und Künstler, wie Sophie Schröder, Wilhelmi, u. a. werden zu Shakespeare erzogen.

Fand bei Schreyvogel ein Überwiegen des Trauerspiels statt, so ist unter seinem Nachfolger Deinhardstein eher von einer Vorherrschaft des Lustspiels zu sprechen, so weit überhaupt von einer Pflege Shakespeares die Rede sein kann. Die großen Dramen erscheinen weit spärlicher; der «Macbeth» wird nicht gegeben, wie die große Darstellerin der Lady Frau Schröder das Burgtheater verlassen hat; der «Lear» ruht durch 4 Jahre. Aus Eigenem bringt er aber seine «Widerspänstige» (19. März 1838), die durch Frau Fichtner und Löwe einen großen Erfolg erringt, der diese schmähliche Zurichtung bis heute noch auf der Bühne des Burgtheaters festhält. Für die Rettich gibt er die nicht bessere «Viola» («Was ihr wollt») am 26. November 1839; auch sie lebt bis 1848 fort. Es ist triviale Deinhardstein'sche Lustspielmache, die für Shakespeare ausgegeben wird. Eine Reihe Shakespeare'scher Dramen lebt hauptsächlich durch Gäste weiter, wie der «Hamlet», in dem 1836 Emil Devrient das weibliche Publikum entzückt; als Shylock erscheinen Pauli, Marr, Döring, Wohlbrück; unzählige Salondamen brillieren in den «Quälgeistern».

Auch mit Holbein verschiebt sich das Bild nicht wesentlich. Er führt den «Othello» 1842 wieder vor mit Löwe und La Roche als Jago, 1844 «Romeo und Julia» mit der jungen Auguste Anschütz; der «Hamlet» bleibt weiter als Tummelplatz von Gästen, unter denen Hendrichs, Baison, Josef Wagner und Dawison genannt seien. Grunert gibt den Shylock, die schöne Hagn die Julia. Einen wenig geglückten Versuch macht er am 16. Dezember 1842 mit Halms «Kindern Cymbelins», die stark die Färbung der Griseldis und des Sohns der Wildnis angenommen haben. Gegen sie erhob im «Humoristen» Dingelstedt seine kritische Stimme, die als bezeichnend für den künftigen Theaterleiter und Shakespeare-Bearbeiter gehört werden möge. Er betont die Schwierigkeit, Shakespeare ins moderne Repertoire einzufügen. Die alten Einrichtungen sind zu bürgerlich, die neuen zu romantisch. Es gibt nur zwei Eventualitäten: stellt euch auf den Standpunkt des reinen Kunstbewußtseins, dann führt den Shakespeare zwischen zwei Kulissen vor, oder geht in ein naives, kindliches Naturbewußtsein auf, dann nehmt ihn wie eine reine Novität von heute, gebt ihm die heutige Gestalt eines Theaterstücks. Der Er-

folg bei Cymbelin blieb, wiewohl Julie Rettich ihr bestes gab, aus, ebenso wie bei den «Lustigen Weibern von Windsor» (16. Dezember 1846), von Lederer in Art der Deinhardstein-Einrichtungen zugestutzt. Die Tragödie leidet auch schwer unter Einreden der Zensur, die weder die Heinriche noch den Julius Caesar, zu dessen Bearbeitung Holbein Hebbel angeregt, aus politischen Bedenken zuließ.

Heinrich Laube verspricht gleich bei seinem Eintritte 1850, «alle Stücke Shakespeares, welche die Kompositionskraft wirklicher Stücke besäßen, und unter uns noch wirklichen Anteil finden können.» Er trennt auf das Schärfste den Shakespeare für die Lektüre und den Shakespeare für die Bühne. Diesem gegenüber macht er die unumschränktesten Rechte des Bearbeiters geltend, so wie sie das Drama unmittelbarster Gegenwart fordert, auch in der Sprache, die ihm durch Schlegel nicht theatralisch genug wiedergegeben erscheint. Der Historie steht er scharf ablehnend, dem Lustspiele mit kritischen Bedenken gegenüber. 19 Dramen Shakespeares stehen während seiner 18jährigen Dienstzeit auf dem Spielplan, 8 sind wirkliche Novitäten, 6 wesentlich verbesserte Erneuerungen Laubes. Er selbst statuiert seinen ersten Sieg in Wien mit dem «Julius Caesar» (27. Mai 1850), jedenfalls seine beste Leistung, wo sie das Original im wesentlichen unangetastet läßt; es folgen «Coriolan» (10. Juni 1851) auf Grundlage der Gutzkow'schen Fassung etwas erweitert und stark von der Zensur mitgenommen, die «Irrungen» in Einrichtung Holteis (1. Sept. 1851), «Richard III.» (14. Februar 1852), an dem die Milderung der Grausamkeiten des Tyrannen für Laubes Wehleidigkeit, die er gerne dem Publikum unterschieben möchte, bezeichnend ist, und «Antonius und Cleopatra» (6. Mai 1854), wohl die eigenwilligste und mißlungenste Gewalttat des Dramaturgen. Er öffnet sogar dem «Sommernachtstraum» (3. Oktober 1854), gegen den er sich noch 1844 scharf ablehnend verhalten, die Tore des Burgtheaters; das «Wintermärchen» erscheint (20. September 1862) in Dingelstedts Einrichtung; «Richard II.» beraubt er (24. September 1863) jeder lyrischen Färbung und wandelt ihn in eine philiströse Biedermeierei. Ganz neu hergerichtet hat er einen einteiligen «Heinrich IV.» (am 16. Januar 1851), der namentlich in seiner sprachlichen Klobigkeit Speidel als «eine Sünde wider den heiligen Geist» erschien, und die völlig mißglückte «Imogena» (8. April 1853); in Dingelstedts Zurichtung kam der «Macbeth» (19. November 1856). Stärkere Abänderungen erfuhr 1851 der «Kaufmann von Venedig», der in tragischer Auffassung des Shylock den letzten Akt nur als Nachspiel

abtut, und «Was ihr wollt» (24. Mai 1853), das nur wenig über Deinhardsteins Viola sich emporhebt. Wesentlich auf seinem alten Stande wird belassen: «Hamlet», «Lear», in dem der tragische Schluß zu Rechte kommt; «Othello», «Die Widerspänstige», «Romeo und Julia» wird 1865 durch Aug. Förster etwas modernisiert. Von all diesen Werken war Laube nur «Antonius und Cleopatra» und «Imogena» sofort aufzugeben genötigt; die «Irrungen» ließen sich nicht über 1853 hinaus bewahren; der «Richard III.» lebte schwach bis 1864 weiter. Jedenfalls: ein wahrhaft glänzendes Resultat! Es beweist, daß die Bühnenform, in die Laube seinen Shakespeare einkleidete, seiner Zeit entsprach. Literarisch freilich machen seine Bearbeitungen einen Rückschritt zu Schröder hin, es sind grobschlächtige Theaterstücke, ohne Rücksicht auf Treue und Pietät für das Original. Nicht die ganze Zeit seiner Burgtheaterleitung durch ist Laube Shakespeare in gleicher Weise dienstbar geblieben. «Der Shakespeare-Kultus ist die leitende Idee des Burgtheaters» durfte die Presse bis 1855 wohl behaupten; dann erlahmte Laube sichtlich; die Vorstellungen verfallen; von 1860 ab erscheint Shakespeare als das «verwahrloste Stiefkind» des Burgtheaters; mit dem Jahre 1863 tritt ein kleiner Aufschwung ein, ohne jedoch die frühere Höhe zu erreichen. Das hängt mit Personalverhältnissen auf das Innigste zusammen. Die ersten Jahre brachten ihm Joseph Wagner als Hamlet, Romeo, Coriolan; für den «Ehrengast» des Burgtheaters, die Dresdner Hofschauspielerin Marie Bayer-Bürck, waren seine Einrichtungen von «Antonius und Cleopatra», «Imogena», «Was ihr wollt» bestimmt; Dawison, den er rasch verlieren sollte, wird Mittelpunkt des «Julius Caesar» wie des «Richard III.»; eine Desdemona und Julia findet er in der Seebach und der Würzburg; «Viel Lärm um Nichts», das zuerst mit der Neumann und Dawison erheiterte, wird zum köstlichen Zankduo des Ehepaares Gabillon. Aber gerade zu Ende der 50er Jahre fehlt ihm der vollständige Ersatz für Dawison und die Seebach; Wagner hat kein Glück mit Othello und Macbeth und kann als Lear nicht gegen die gewaltigen Erinnerungen an Anschütz ankämpfen; erst mit Lewinsky kam 1858 eine neue Zeit für «Richard III.» und den «Kaufmann von Venedig»; sein Liebling, die Gossmann, spielt einen putzigen Puck den Wienern stets zu Dank; und endlich erscheint 1862 mit Charlotte Wolter die große, heiß ersehnte Tragödin echtester Leidenschaft, die nicht nur das «Wintermärchen» neu belebt, sondern auch eine Lady Macbeth, die Frau Rettich nicht mehr zu tragen vermochte, in ungeahnter Größe erstehen läßt.

Das kurze Regime Halms bringt nur den Laube von der Zensur untersagten «König Johann» (19. März 1868) als eigenartiges, aber völlig erfolgloses Experiment. Auch der neue Hamlet Lewinsky drang ebenso wenig durch wie sein Lear, den auch Förster nicht zu bewältigen vermochte; dagegen sollte der Falstaff, mit dem unter Laube Beckmann nicht viel Glück gehabt, in die Hände Baumeisters zu immer steigender Wirkung übergehen. Die aller äußeren Zurichtung wenig achtende Laube'sche Form Shakespeares entsprach der farbenfrohen Zeit eines Makart und der in Übermut finanzieller Wagnisse schwelgenden Wiener Gesellschaft nicht mehr; die 100. Aufführung von «Romeo und Julie» am 12. März 1872 fordert in Ausstattung wie Darstellung schärfsten Tadel heraus. Daß mit Franz Dingelstedt der Mann gekommen war, dem Burgtheater ein neues szenisches Bild Shakespeares zu schenken, bewies er schon mit seiner glanzvollen Aufführung des «Sommernachtstraum» im Operntheater zur Vermählung der Erzherzogin Gisela am 18. April 1873. Das ungerechte Wort: «Daß Franz Dingelstedt je zu einer Zeit ein Shakespeare-Kenner gewesen, das wird ihm selbst sein ärgster Feind nicht auf das Grab setzen» mußte Speidel bald vor seinen Großtaten zurücknehmen. Sie gipfelten in der Eroberung der Königsdramen: am 18. Oktober 1873 und 28. Februar 1874 erschien «Heinrich VI.» in zwei Teilen, am 27. April 1874 «Richard III.», am 30. Januar 1875 «Richard II.», am 22. Februar und 4. März «Heinrich IV.» in 2 Teilen, am 19. März «Heinrich V.»; vom 17. bis 23. April fand die erste Gesamtvorführung des Krieges der roten und weißen Rose statt, der noch mehrere Wiederholungen folgten. Eine Vorführung, die Laube noch mit den schärfsten Waffen kritisch vernichtete, hatte einen vollen Sieg errungen. Keinen nachhaltigen freilich: das Gesamtwerk konnte sich im Getriebe eines hetzenden Tagesrepertoires nicht behaupten. Aber Dingelstedt hatte mit ihm nicht nur dem immer stärker werdenden geschichtlichen Sinne des Theaterpublikums Rechnung getragen und vor den Meiningern, die bei ihrem Erscheinen nur seine Tätigkeit fortzusetzen schienen, das historische Bild in malerischer Vollendung auf die Szene zu stellen verstanden, er hatte vor allem die Künstlerschaar des Burgtheaters, von den gefeierten Größen bis zum Statisten, vom Dekorationsmaler bis zum Kostümschneider auf eine Belastungsprobe gestellt, die von den segensreichsten künstlerischen Folgen begleitet war.

Nicht mit Unrecht richtete Dingelstedt den Dank, den er seinen

tapferen Mitstreitern zollte, auch an die Zensurbehörde. Bisher hatten sich die kirchlichen Würdenträger Shakespeares ihrer geistlichen Abzeichen vor dem Eintritte ins Burgtheater völlig entledigen müssen; schon bei Grillparzers Bruderzwist in Habsburg hatte Baron Hofmann als Zensor betont, daß einem solchen Werke gegenüber nicht nur von dem Verbote, Persönlichkeiten der Dynastie auf die Hofbühne zu stellen, Umgang genommen werden möge, sondern auch zu ernstlicher Erwägung gestellt, «ob es nicht dem Ansehen des geistlichen Standes entsprechender sei, in Stücken, in welchen Personen, die eine geistliche Würde bekleiden, eine Rolle spielen, dieselben lieber unzweideutig in dieser ihrer Eigenschaft als verkappt auf die Bühne zu bringen und ihr Erscheinen durch einen übrigens sehr durchsichtigen Schleier zu umhüllen.» Diese Argumente wiederholt er nachdrücklich vor den manchen Bedenken ausgesetzten Historien, versichernd, daß sich die Zensur «auch diesmal eifrig bemüht gezeigt hat, nur das bei den Verhältnissen unserer Hofbühne einmal absolut Unzulässige zu beanstanden, jedes störende Eingreifen in die Handlung sorgfältig zu vermeiden und dadurch, so viel an ihr liegt, der baldigen Aufführung einer Reihe von Meisterwerken förderlich zu sein, welche in ihrer Mehrzahl unserem Publikum bisher unbekannt geblieben sind und deren Darstellung, zumal in den bezüglichen dramatisch höchst wirkungsvollen und verständnisreichen Bearbeitungen nur dazu dienen könne, einen neuen, sehr wichtigen Abschnitt der künstlerischen Leistungen der ersten deutschen Hofbühne zu bilden.»

Noch eigenmächtiger als Laube in Kürzungen, Zutaten und Umstellungen, hat Dingelstedt Shakespeares Dramen zu Theaterprodukten in seinem Sinne gemacht. Glichen sie bei Laube dem Epigonendrama, so nahmen sie bei ihm, schon in ihren melodramatischen Einlagen und groben Effekten die Gestalt großer Spektakelstücke an. Tableau reiht sich an Tableau, er scheut sich nicht, ganze Deklamationsnummern einzulegen, Volksszenen selbständig herauszuarbeiten; er schont selbst Charaktere nicht und wandelt sie ins Sentimentale oder Pathetische; was er gibt, ist arrangierter Shakespeare, aber glänzend arrangierter. Keine innerliche Vertiefung, doch überall modernste Aufmachung — der Terminus unserer Zeit paßt auf sein Verfahren ganz vortrefflich. «Selbst die kühnsten Eingriffe schlugen ihm zum Glücke aus. Das enge Burgtheater wuchs unter seiner Leitung. Es schien sich nach der Länge seines Direktors zu strecken», ruft Speidel aus, ein Wort Walthers von der Vogelweide

hübsch variierend. War auch die Hauptsache ein Ensemble, wie man es sich bisher nicht erträumt hatte, so stieg doch eine Reihe künstlerischer Schöpfungen zu ewigem Gedächtnis empor: Sonnenthal wurde mit «Richard II.» und «Heinrich VI.» als Tragiker entdeckt; Ernst Hartmann trat mit einem quellfrischen Heinz, Heinrich V. und Clarence, Stella Hohenfels mit der Katharina in die erste Reihe der Mitglieder des Burgtheaters. Mächtig entwickelte sich nunmehr der Richard III. Lewinskys, der Falstaff Baumeisters, die Margarethe der Wolter; der neu eingetretene Mitterwurzer schafft einen unvergeßlichen Winchester, dem sich Gabillons York an die Seite stellt; La Roches prächtiger Schal wird bald durch Meixner würdig abgelöst, der schon mit seinem Cade zum Siege Heinrichs VI. viel beigetragen; Krastels drollig stürmischer Percy, der würdevolle Heinrich IV. Hallensteins seien ebensowenig vergessen, wie die ganze Schar der «Kleinen», aus dem sich scharf individuelle Gestalten noch in der Erinnerung herausheben, wie der Kellner Rüdens, die Hurtig der Kupfer. Dem Künstlerpaar Sonnenthal und Wolter brachte Dingelstedt «Antonius und Kleopatra» dar, in prunkvollster Ausstattung, die im Verein mit der vollendeten Darstellung, an der auch die Wessely, Gabillon und Robert ihren starken Anteil hatten, das stark modernisierte Werk am 30. Oktober 1878 zum vollen Siege führten. Hatte die Wolter die Schlange vom Nil, der Dingelstedt viel von einer braunen Heiligen angedichtet, schon in die glühenden Farben ihrer Messalina getaucht, so wurde nunmehr ihre Lady im Macbeth, der am 10. Oktober 1877 wiederkehrte, zu einer ganz neuen, in den Schlafwandelszenen mit den kühnsten Mitteln naturalistischer Technik arbeitenden Gestalt, neben deren hinreißender Größe kein Partner, ob er nun Mitterwurzer, Sonnenthal, Robert hieß, sich zu behaupten vermochte. Auch das «Wintermärchen» lebte (6. Februar 1876) in ihrer immer harmonischer sich entwickelnden Schönheit neu auf, zumal wo sich ein unübertreffliches Trio Meixner, Schöne, Thimig für die burlesken Szenen zusammengefunden. Keinen nachhaltigen Erfolg erzielte das Experiment mit dem «Sturm» (6. Januar 1877) in seiner allzu opernhaften Einrichtung trotz Kaliban-Mitterwurzer und Ariel-Hohenfels sowie seinen ungeahnten dekorativen Einfällen. Ältere Werke fesseln durch neue Darsteller, der «Julius Caesar» durch Roberts Marc-Anton, «Romeo und Julia» durch Robert und die Wessely, der «Kaufmann von Venedig» durch Mitterwurzers grotesken Shylock, der Lear durch Hallenstein; als Benedict und Beatrice streiten

Mitterwurzer und Heese; die ganze Komik von «Was ihr wollt» erschließen Gabillon, Thimig, Meixner. Im allgemeinen hat Dingelstedt für das Lustspiel Shakespeares viel weniger getan als für das Trauerspiel. Doch noch in seinem Todesjahre entwirft er ein Arbeitsprogramm, in dem er seine Absicht äußert, die Komödien Shakespeares, «welche sich bisher nur vereinzelt und in veralteten und ungenügenden Bearbeitungen auf dem deutschen Repertoire herumtreiben, in Angriff zu nehmen»; er stellt zunächst eine Bearbeitung von «Wie es Euch gefällt» in Aussicht.

Wesentlich als Erbe erscheint Adolf Wilbrandt. Eine größere Leistung gibt er nur mit dem «Coriolan» (20. Mai 1886) in treuer Neueinrichtung mit Robert als prächtigstolzen Coriolan, Lewinsky als wohlberedtem Menenius und der Wolter, die der Mutterrolle der Volumnia noch wenig Neigung entgegenbringt. Unter ihm schafft Sonnenthal seinen «Othello», die neu entdeckte Barsescou ihre Julia; für das Ehepaar Hartmann wird «Viel Lärm um Nichts» ein bißchen restauriert. So wirkt er klug bewahrend und verwaltend.

Die Zeit des Übergangs ins neue Haus und die ersten Jahre in demselben unter wechselnder Leitung hat, wie das gesamte Repertoire, auch den Bestand an Shakespeare-Dramen sehr geschmälert; zu Bereicherungen ergab sich keine Gelegenheit. Anfangs stehen nur noch folgende Dramen zur Verfügung: der «Hamlet», in den Robert eintrat, «Othello» mit Krastel, «Romeo und Julie», «Was ihr wollt», «Die Widerspänstige» mit Hartmann, das «Wintermärchen». Burckhard hat «Heinrich IV.» mit Sonnenthal, «Heinrich V.», «Heinrich VI.», der ebenso wie der «Coriolan» 8 Jahre geruht hatte, «Julius Caesar», den «Macbeth», an dem sich Sonnenthal 1891 versuchte, den «Sommernachtstraum», der seit mehr als 20 Jahren verschwunden war und neu in poesievoller Ausstattung mit Frau Hohenfels als allzu lieblichem Puck zum Zugstück wurde, «Antonius und Kleopatra» wieder erobert, auch die volkstümlichen Nachmittagsvorstellungen mit einer Serie Shakespeare'scher Dramen eröffnet. So sind Burckhard entschiedene Verdienste um Shakespeare nicht abzusprechen. Einige der großen Wolter-Rollen gingen an Adele Sandrock für die kurze Zeit ihres Engagements über; schon die zwei siegreichen Gastspiele 1897 und 1898 wiesen mit dem Hamlet und Romeo auf Josef Kainz als den Regenerator Shakespeares hin.

Er wurde es völlig unter Paul Schlenther. Der «Richard II.» wird von ihm erst in voller Eigenart geschaffen, er zog in «Heinrich IV.» als neuer Prinz Heinz ein, ohne bei aller Kunst den jungen

Hartmann vergessen zu machen, er wurde der bittere Narr des Königs Lear, der Julius Caesar lebt wieder auf (22. Dezember 1907) in der hinreißenden Dialektik des neuen Marc Anton, wie in dem trefflichen Arrangement der Forumszene. Versuche mit bisher uneroberten Shakespeare-Dramen mißglückten. Weder «Troilus und Cressida» (18. Januar 1902), nach der höchst angreifbaren Bearbeitung Gelbers schwankend zurechtgerichtet und im Stile schwankend dargestellt, noch «Maß für Maß» (13. März 1902), prüde und ungeschickt von Josef Altmann zubereitet, vermochten sich über eine Spielzeit hinaus zu behaupten, obwohl auch hier Kainz im Mittelpunkte stand. Das Ensemble lockert sich auch in den stehenden Shakespeare-Dramen, freilich — welche Verluste hatte der Tod auch in die Reihen der Darsteller des Burgtheaters gerissen! Meixner, der unübertroffene Darsteller Shakespeare'scher Mörder, war schon beim Einzug ins neue Haus dahingegangen, das Ehepaar Gabillon, Mitterwurzer, die Wolter, Robert waren gefolgt, Schlag auf Schlag wurden in den letzten Jahren Lewinsky, Krastel; Sonnenthal, Hartmann hinweggerafft, alles Shakespeare-Darsteller, mit deren Hinscheiden auch ein Drama um das andere zu Grabe ging. Aber als sich gar im September 1910 die beiden Augen schlossen, deren Licht durch die trübsten Dämmertage der Tragödie des Burgtheaters gestrahlt hatte, ging Shakespeare fast völlig verloren. In den Jahren 1900 bis 1912 stehen durchschnittlich nur noch 6—7 Dramen Shakespeares, mit Ausnahme von 1902, wo die beiden erwähnten Novitäten einen augenblicklichen Zuwachs hervorriefen, auf dem Repertoire, 1905 gar nur 4. Ohne Mitwirkung Kainz' wurden die «Irrungen» am 27. April 1898 in stark verkürzter Form vergebens versucht, am 23. Dezember 1909 der «Kaufmann von Venedig» mit Tressler als Shylock erneut, textlich wohl im Anschluß an Gundolfs Übersetzung verbessert, aber unglücklich in Arrangement und Szenerie; die kurze Regierungszeit A. v. Bergers brachte nur den «Richard III.» (16. Juni 1910) mit Heine in der Hauptrolle, ohne größeres Interesse zu erregen. In dem lebhaften Kampfe, der besonders um Shakespeare herum zwischen einfachster Bühnenform und stimmungsvollster Versinnlichung, zwischen puritanischer Treue gegen das Original und eigenmächtigster Ausgestaltung in Deutschland tobte, ist das Burgtheater im wesentlichen auf einem konservativen Standpunkte stehen geblieben. Aber dabei ist Shakespeare so gut wie ausgeschaltet worden. Man blicke nur auf das Jahr 1912: da kommt der neu szenierte «Kaufmann von Venedig»,

«Richard III.», der «Heinrich IV.», der durch die hoffentlich noch lange frischen Wunderkräfte Baumeisters lebt, «Julius Caesar», in den Gerasch für Kainz eingetreten, und die längst zu verabschiedende «Widerspänstige» Deinhardsteins. Fünf Werke mit 10 Aufführungen! Gänzlich verschwunden ein «Hamlet», ein «Lear», ein «Macbeth», ein «Othello», ein «Sommernachtstraum», von anderen weniger unentbehrlichen Werken gar nicht zu reden! Das künftige Burgtheater zählt zu den vielen schweren Aufgaben, die ihm zugewiesen sind, auch die, sich seinen Shakespeare, der ihm einst so ganz gehörte, neu und dauernd wieder zu erobern.

Neue Bühnentechnik im Dienste Shakespeares.

Von

Oskar Walzel.

Die Dresdner Hofbühne steht heute wieder in erster Reihe, wo es gilt, schwierige Fragen der Schauspielkunst meisterlich zu lösen. Die aufwärtsführende Bahn, die von ihr unter Graf Seebachs und Karl Zeiß' Leitung in den jüngsten Jahren begangen worden ist, wird besonders gekennzeichnet durch glückliche Versuche, der Schwierigkeiten Herr zu werden, die Shakespeare dem Spielleiter und besonders dem Maschinenmeister bietet. Von entscheidender Bedeutung ist auf diesem Wege der Umzug in das neue Gebäude an der Ostraallee. Im September 1913 tat hier ihre Pforten eine Bühne auf, die technisch allen Theatern unserer Zeit überlegen ist. Für die Darstellung von Shakespeares Stücken eröffnen sich auf ihr Möglichkeiten und Erleichterungen, die über die vielfachen, mehr oder minder geglückten Versuche der letzten Jahrzehnte hinausführen.

Doch noch im alten, bühnentechnisch wenig ausgestalteten Hause waren zuletzt einzelne Werke Shakespeares zu erfolgreicher Darstellung gebracht und mit Geschick die szenischen Aufgaben gelöst worden, die seit mehr als einem Jahrhundert die deutsche Bühnenkunst beschäftigen und an denen fast alle bedeutenderen neueren Dramaturgen ihren Scharfsinn und ihre Erfindungsgabe geübt haben. Unnötig ist es, an dieser Stelle darzutun, warum es dem Theater unserer Zeit schwer wird, Shakespeare in Szene zu setzen. Ebenso wird hier nicht eine Geschichte der Bühnenversuche erwartet, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts zu Shakespeares Gunsten gewagt wurden und die zum Teil die Gestalt und Einrichtung der Bühnen Deutschlands wesentlich veränderten.

Wie ein feinfühliger Raumkünstler auf einem Theater, das dem raschen Wechsel des Bühnenbildes fast gar keine technischen Hilfen bot, eine stimmungsvolle und in schneller Abfolge verlaufende Dar-

stellung «Hamlets» erzielen kann, bewies Anfang 1909 Fritz Schumachers Dresdner Inszenierung. Über das Wesen und die Bedeutung dieses Versuches sprach ich mich in meiner Studie über «Bühnenfragen der Gegenwart» aus und darf jetzt auf sie verweisen. Den Lesern des Shakespeare-Jahrbuches berichtete Chr. Gaehde über Schumachers «Hamlet».[1])

Zwei Aufgaben genügte Schumachers Gedanke: eine künstlerische Vereinfachung des Bühnenbildes, die doch nicht zu einer naturfremden, harten Stilisierung wurde, erleichterte den Szenenwechsel und schränkte überdies die Anschaffungskosten der neuen Einrichtung ein. Beide Gesichtspunkte sind wichtig. Nur bühnen- und lebensfremde Schulweisheit könnte bemängeln, daß neben dem Künstlerischen die Geldfrage wie etwas Ebenbürtiges erscheint.

Noch geringere Kosten hätte Schumachers «Hamlet» gemacht, wenn — wie Schumacher meinte — weitere Inszenierungen ähnlichen Charakters mit den gleichen neutralen Dekorationsmitteln, zunächst mit den Vorhängen, die den Bühnenausschnitt nach Bedürfnis verengern oder erweitern, gearbeitet hätten. Doch Schumacher wurde von seiner Dresdner Lehrkanzel alsbald zu größeren Aufgaben nach Hamburg abberufen. Sein früherer Kollege Oswin Hempel suchte für die Bühnengestalt von Hardts «Tantris» abermals neue Wege. In Adolf Linnebach gewann dann Ende 1909 das Dresdner Hoftheater einen Techniker, der zugleich Künstler ist, der überdies schon vor Schumachers «Hamlet» in Mannheim mit eigenen Mitteln den Zielen nachgegangen war, die sich Schumacher gesetzt hatte, und nunmehr naturgemäß seine Methode folgerichtig weiterentwickelte, ohne sich durch Schumacher die Hände binden zu lassen.

Schon am 19. Oktober 1907 war auf dem Mannheimer Hof- und Nationaltheater unter der Leitung Karl Hagemanns eine Darstellung «Hamlets» geboten worden, die ohne Zugeständnis an die Illusionsbühne das Drama nach seinem ästhetischen Wert möglichst restlos vergegenwärtigen wollte, und zwar für Menschen unserer Zeit. So drückt sich Hagemann selbst in seinem Buch «Regie» aus. Die technischen Fragen zu lösen, fiel Linnebach zu. Hagemann erläutert

[1]) „Bühnenfragen der Gegenwart" in meiner Sammlung „Vom Geistesleben des 18. und 19. Jahrhunderts" (Leipzig 1911, S. 539ff.). Den Aufsatz möchte ich jedem empfehlen, dem dieser oder jener technische Ausdruck der Bühnenmaschinerie, wie er oben verwertet ist, unverständlich erscheint. Dort suche ich auch Begriffe wie Rundhorizont und Kuppelhorizont zu erläutern und zu scheiden. — Gaehde im Shakespeare-Jahrbuch Bd. 48, S. 189ff.

an gleicher Stelle durch Wort und Bild die neuen Absichten, die Linnebach zu verwirklichen bemüht war.[1])

Den Bühnenspielraum begrenzten links und rechts zwei hintereinander geordnete mächtige viereckige Pfeiler. Sie blieben durch das ganze Stück unverrückt bestehen. Nur der Hintergrund wechselte. Verschiedene Gobelins wurden für die Zimmer als Hinterwand benutzt; an ihre Stelle kamen, wo landschaftliche und architektonische Erscheinungen in freien Gegenden zu bringen waren, einfach gehaltene Fronten (große flächenhafte, ausgesteifte Versatzstücke), denen ein Rundhorizont zum Abschluß diente. Ein paar unentbehrliche Möbel, ein paar Kandelaber, Fahnenwimpel und ähnliches vervollständigten die Ausstattung der Säle und Zimmer, einige Grabsteine und hochragende Pappeln die Ausstattung des Kirchhofes.

Grundgedanke war, einen und denselben Rahmen einerseits für das Spiel unter freiem Himmel, also für die Terrassen- und Kirchhofsszenen, andererseits für Zimmer und Säle zu gewinnen. Derart sollte Max Reinhardts Inszenierung des «Wintermärchens» überholt werden, die in der Darstellung des böhmischen Wiesengrundes die Ausdrucksmittel der Illusionsbühne beibehielt, während sie in den drei ersten Aufzügen diese Ausdrucksmittel mit Absicht mied.

Besondere Hilfe leistete die Beleuchtung. Tatsächlich malte man, wie Hagemann sagt, mit Licht. Die bleibenden Dekorationen wurden so in grau abgetönt, daß sie durch die Belichtung jedesmal dem Gobelin anzugleichen waren. Andererseits dienten farbensatte, malerisch wirksame Sonnenauf- und Untergänge, mondlose und mondhelle Nachtstimmungen der gesuchten Wirkung, soweit der Bühnenvorgang im Freien sich abspielte. Weder Kulissen noch Soffitten standen diesen Lichtwirkungen hier im Wege.

Erfüllt wurde vor allem eine Hauptabsicht: der rasche Szenenwechsel. Die Verwandlungen nahmen nur etwa dreißig bis fünfundvierzig Sekunden in Anspruch. Die drei ersten Aufzüge wurden ohne Unterbrechung gespielt. Sie erforderten etwas mehr als zwei Stunden. Eine Unterbrechung von einer Viertelstunde war jetzt Darstellern und Zuschauern willkommen. Die beiden letzten Aufzüge verzichteten abermals auf merkbare Einschnitte. Drei Stunden und zwanzig Minuten genügten, um den ganzen, fast ungestrichenen «Hamlet» aufzuführen.

[1]) Karl Hagemann, Regie. Die Kunst der szenischen Darstellung. Dritte Auflage. Berlin und Leipzig 1912, S. 127ff.

Das schönste künstlerische Ergebnis war in Mannheim wie später in Dresden, daß dem Wort Shakespeares wieder sein volles Recht wurde. Die Bühnenbilder standen der Wirkung des Wortes nicht länger hemmend im Wege. Sie waren wieder zum bloßen Rahmen geworden, der die Handlung des Dramas lediglich zu umschließen, nicht aber den Zuschauer auf Kosten des Zuhörers zu fesseln hatte.

Hebbels «Gyges», Schillers «Don Carlos», Goethes «Tasso» wurden mit ähnlichen Mitteln aufgeführt: mit ähnlichen, nicht mit durchaus gleichen. Was für Shakespeare taugte, wurde nicht ängstlich anderen Dichtern aufgehalst. Besonders «Tasso» verlangte für seine ganz intimen Auftritte einen minder elementaren Rahmen. Die beiden großen Pfeiler paßten nicht für ihn.

Bereichert durch die Mannheimer Erfahrungen kam Linnebach nach Dresden. Die Aufführungen von Shakespeares Dramen, die er auf der alten Hofbühne in der Neustadt anzuordnen hatte, bewiesen, wie er das Gewonnene zu verwerten wußte.

«Othello», der am 21. Sept. 1911 zum ersten Mal mit Linnebachs Hilfe in Szene ging, gemahnt deutlich an die Mannheimer Vorarbeit. Zwar nicht zwei Pfeiler gehen durch alle Auftritte durch, aber ein neutraler Rahmen umschließt während des ganzen Stückes das Bühnenbild. Er wirkt so massiv, daß er dem Zuschauer wenig anders als die Pfeiler der Mannheimer Shakespeare-Bühne erscheinen mag. Überdies wurde eine Vereinfachung der Dekorationsmittel auch innerhalb dieses Rahmens angestrebt. Schnellerer Szenenwechsel und zugleich geringerer Kostenaufwand ergibt sich, wenn eine Anzahl schwerer Versatzstücke für mehrere Auftritte, die in verschiedenen Gegenden spielen, benutzt werden kann. Selbstverständlich muß genug Abwechslung in der Aufstellung dieser Versatzstücke herrschen, um den Zuschauer nicht zu beirren. Der Zuschauer muß meinen, etwas ganz anderes vor sich zu sehen; er darf gewiß nicht merken, daß der Bühnentechniker seine Karten nur neu mischt, während er ganz neue Karten auf den Tisch zu legen scheint. Linnebach stellt zwei verschiedene Straßen in Venedig mit den gleichen Versatzstücken her. Er schiebt die Häuser, die sich aus den Versatzstücken zusammensetzen, nur an andere Stelle. Die Abänderung des Lichts bedingt das vollkommene Gelingen der Täuschung. Der ganze zweite und dritte Aufzug wird im wesentlichen abermals mit gleichen Dekorationselementen bestritten. Ein Burghof im zweiten, eine Burgterrasse im dritten Aufzug verwerten gemeinsam

ganz schlichte Mauern. Zwischen die schwereren Versatzstücke, die links und rechts sich erheben, werden verschiedene, genau eingepaßte «Wagen» (niedrige, auf Rädern leicht bewegliche Plattformen) geschoben, deren Auswechslung nur geringe Zeit beansprucht. Einige Zypressen versinnlichen den Park, den man von der Burgterrasse über eine Balustrade weg erblickt.

«Richard III.» (11. Januar 1912) steht dem Mannheimer Vorbild noch freier gegenüber. Drei Grundtypen der Dekoration wechseln innerhalb des neutralen Rahmens untereinander ab: Londoner Straßenszenen, Innenräume und Landschaften. Jeder Typus hat seine eigenen Mittel, nutzt sie aber auf das sparsamste aus. Die Londoner Straßenszenen arbeiten durchweg mit der Dekoration, die den Tower darstellt; und auch hier genügt zur Verwandlung, wie in «Othello», das Umstellen der Versatzstücke. Der Towerturm wird obendrein mit den benachbarten Mauern auch für einen Burghof benutzt. Strebepfeiler, die den Towerturm auszeichnen, werden dann abgenommen und leihen dem Anblick ein völlig verschiedenes Gepräge. Vier Innenräume zu versinnlichen, genügen im wesentlichen zwei Zimmer, eines mit schlichten, das andere mit reicher geschmückten Wänden. Das schlichtere stellt das Gefängnis dar. Um es in das Sitzungszimmer des Towers zu verwandeln, werden vor die Zimmerwände die Täfelungen gestellt, die das reichere Zimmer schmücken. Dieses Zimmer selbst erscheint in zwei ganz verschiedenen Gestalten, je nachdem sich in seiner Mitte ein Thron erhebt oder nicht. Und abermals ist das Licht und seine Abstimmungsmöglichkeit Voraussetzung und wichtigste Hilfe, jeden der einzelnen Räume wie eine besondere Erscheinung wirken zu lassen und den Unterschied der Szenenbilder stark zu betonen.

Besonders geistvoll verfuhr Linnebach mit der Landschaftsdekoration. Der hügelige Vordergrund war neutral. Im Hintergrund standen vor dem Rundhorizont Fronten von landschaftlichem Charakter und dienten für die Schlachtszenerie. Vor diesen Hintergrund wurde rechts ein Zelt gestellt, und aus der freien Landschaft war Richmonds Lager geworden, das Zelt war Richmonds Zelt. Dann schob man von links das Innere von Richards Zelt auf die Bühne. Vorhänge, die sich leicht und gefällig an das Zeltinnere anschlossen, verdeckten den Hintergrund und Richmonds Zelt. Finstere Nacht ist auf der Bühne, wenn die Geister der Getöteten erscheinen. Unmerklich für den Zuschauer verschwindet der verhüllende Vorhang. In traumhaftem Licht erscheint jetzt neben Richards Zelt, das die

linke Hälfte der Bühne beherrscht, rechts Richmonds Zelt. Die Geister können ebenso zu Richard wie zu Richmond sprechen. Die Zumutungen, die von der dritten Szene des fünften Aufzugs an den Zuschauer gemacht werden, finden eine künstlerisch gedachte Milderung; der Phantasie des Zuschauers wird nichts auferlegt, was ihre Kräfte überstiege. Und abermals wurde der Belichtung ein Hauptteil der Arbeit zugewiesen, die technisch zu leisten war.

Nicht braucht noch besonders gesagt zu werden, wieweit diese glücklichen Lösungen bühnentechnischer Fragen zunächst der Hauptaufgabe, raschem Dekorationswechsel, dienen und wie sie zugleich mit geringem Kostenaufwand den Zweck erreichen, der einer künstlerischen Formung der Bühnenumrahmung eines Shakespeareschen Dramas entspricht. Auf einer Bühne, deren Maschinerie wesentlich auf «Wagen» sich beschränkte, die also die Vorteile neuerer Bühnenbauten nicht bot, war ein hohes Maß rascher Beweglichkeit erreicht. Die Witzchen einer Illusionsbühne, deren Vorzüge in möglichster Wirklichkeitsechtheit gesucht werden, hatte man mit Absicht aufgegeben. Allein auch die alte, uns nachgerade völlig entfremdete Technik der bloßen Prospekte und Bogen, eine Technik, die womöglich noch mit Dekorationswechsel bei offenem Vorhang arbeitete, hatte hier zu Gunsten massiver Versatzstücke den Platz geräumt.

Linnebach war sich bewußt, daß er auf der alten Dresdner Hofbühne mit unzulänglichen Mitteln zu ringen hatte. Er konnte sich aber auch der frohen Hoffnung hingeben, den Kampf mit den szenischen Schwierigkeiten Shakespeares bald mit neuen, viel wirksameren Hilfen führen zu können. Die technischen Einrichtungen des Neubaues in der Altstadt durfte er aus eigenem Ermessen bestimmen und dabei jüngste Gewinne anderer Bühnentechniker und eigene Erfahrung voll verwerten. Wenn etwas seine Bewegungsfreiheit beschränkte, so war dies weit weniger der Kostenpunkt als der recht beschränkte Raum, den der Bauplatz an der Ostraallee der Bühne gewährte. Das Hemmnis spornte seine Erfindungsgabe doppelt an; fast möchte man sagen, daß es für seine technische Leistung zum Segen wurde. Es zwang ihn, völlig von den üblichen technischen Anlagen abzuweichen. Mit Rat und Tat kam ihm die Generaldirektion der Hoftheater entgegen. Graf Seebach und Karl Zeiß waren mehr als Paten der neuen Schöpfung.[1])

[1]) Über die Einrichtung des neuen Dresdner Schauspielhauses berichtet die „Festschrift zur Eröffnung des neuen Königlichen Schauspielhauses in Dresden-

Wenn der Laie von neuen technischen Kunstgriffen hört, die einen raschen Szenenwechsel möglich machen, denkt er meist an die Drehbühne. Trefflich geglückte Versuche, Shakespeare mit Hilfe der Drehbühne darzustellen, haben die Drehbühne dem Bewußtsein unserer Zeit nahegebracht. Um so mehr staunt der Beobachter, der unsere neueren Bühnen prüft, wie selten sie verwendet wird. Fast dürfte von einer grundsätzlichen Abneigung unserer Bühnentechniker gesprochen werden. Diese Abneigung hat ihren guten Grund. Nicht jeder kann die Drehbühne so genial ausnützen wie Max Reinhardt. Wer nicht imstande ist, sechs bis sieben verschiedene Örtlichkeiten gleichzeitig auf der Drehbühne unterzubringen, lasse lieber die Hand von ihr. Und weil die Drehbühne nur dann ihren Wert beweist, wenn sie eine möglichst große Zahl von Szenerien auf einmal trägt, zwingt sie, dem einzelnen Bühnenbild einen winzigen Grundriß zu geben und dessen Seiten radial, also derart schräg anzuordnen, daß die Bildwirkung schablonenhaft wird und daß die Bewegungsfreiheit der Darsteller leidet. Auch Reinhardt und sein Techniker Dworsky können diese Übelstände nicht ausschalten. Ein Vergleich der Berliner und Dresdner Inszenierung von Tolstois »Lebendem Leichnam« läßt bald erkennen, um wieviel vorteilhafter die Dresdner Maschinerie ist als die Drehbühne.

Unsere Bühnentechniker ziehen der Drehbühne die Versenkbühne vor. Noch größere Erfolge verspricht die Neben- und Schiebebühne. Wenn ein Teil der Bühne, sei es nach rechts oder nach links, in einen Nebenraum geschoben werden kann, darf, sofern dieser Nebenraum schallsicher von der Bühne abzuschließen ist, Umbau der Dekoration auch während des Spiels stattfinden. Gleiches ist der Drehbühne verwehrt und der Versenkbühne nur unter besonders günstigen Umständen möglich. Das Dresdner Opernhaus besitzt seit kurzem eine vorzügliche Versenkbühne; doch während des Spiels wird hier kaum umgebaut.

Es liegt auf der Hand, daß nur zwei Nebenbühnen, eine rechts, die andere links, den Zweck der Nebenbühne ganz erfüllen. Nur zwei solche Nebenbühnen gestatten, die Dekoration, die auf der

---

Altstadt" (Dresden 1913); Adolf Linnebach erörtert hier S. 57ff. die technischen Neuerungen der Bühne. Abbildungen dienen der Versinnlichung, ebenso wie in dem Aufsatz „Das Bühnensystem des neuen Königl. Schauspielhauses zu Dresden" von Julius Ferdinand Wollfs Buch „Theater. Aus zehn Dresdner Schauspieljahren" (Berlin o. J., S. 211ff.). Vgl. auch Hagemanns „Regie" S. 207ff.

Bühne steht, nach der einen Seite verschwinden zu lassen und von der anderen Seite eine weitere Dekoration auf die Bühne zu bringen, dann aber diesen Vorgang umschichtig zu wiederholen. Wer indes zwei Nebenbühnen anlegen will, muß mindestens die dreifache Breite der Spielbühne für den Grundriß des Bühnenhauses zur Verfügung haben. Selbst der Erfinder der Nebenbühne, Brandt, hatte sich aus Platzmangel mit einer einzigen Nebenbühne im Königlichen Schauspielhaus zu Berlin begnügen müssen; obendrein ist diese Nebenbühne nur wenig tief; den wahren Nutzen der Nebenbühne bringt sie nicht.

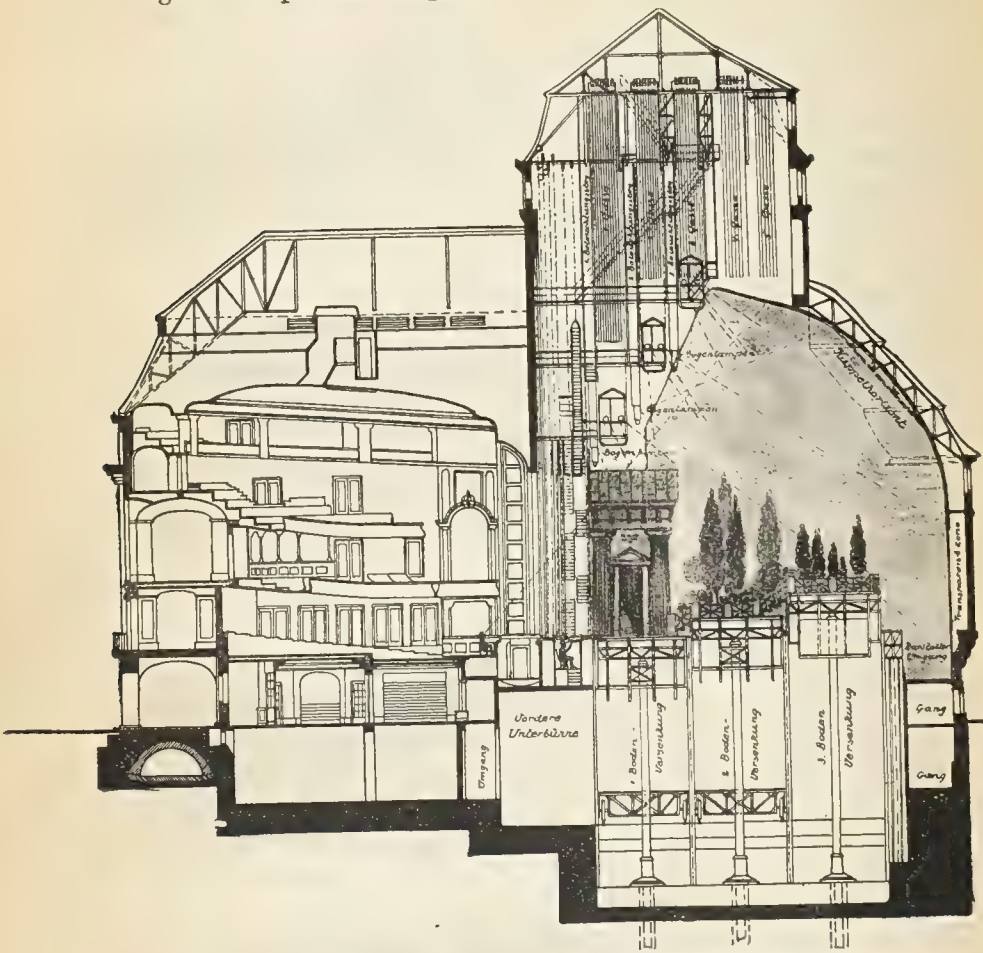
Linnebach jedoch hatte noch weniger Raum neben der Bühne zur Verfügung. Der Ausweg, den er wählte, darf genial genannt werden. Er verlegte die Nebenbühnen ins Kellergeschoß und machte sie auf dem Wege der Versenkung benutzbar; mit anderen Worten: er verband das System der Versenkbühne mit dem System der Nebenbühne.

Wer das Bühnenpodium des neuen Dresdner Schauspielhauses betritt, meint eine Versenkbühne zu erblicken. Die ganze Bühne im Umfang von 18 zu 18 Metern ist versenkbar. Und zwar in drei Teilen, von denen jeder 18 Meter breit und 6 Meter tief ist. Jeder dieser Teile kann für sich versenkt werden; aber auch alle drei zusammen können bis zu einer Tiefe von 11 Metern unter das Bühnenpodium herabgelassen werden.

In gleicher Tiefe befindet sich links und rechts von dem ersten und zweiten Teil der Versenkbühne je eine Nebenbühne, im ganzen also vier Stück. Nur der hinterste Teil der Versenkbühne hat keine Nebenbühnen. In den Nebenbühnen liegen Schiebebühnen, von denen jede abermals 18 Meter breit und 6 Meter tief ist. Werden sie auf die Versenkbühnen geschoben, so können sie von ihnen bis zur Spielhöhe (ja sogar noch etwas höher) hinaufgehoben werden. Dabei sind diese Schiebebühnen so gebaut, daß sie zu ihrer Unterstützung der Versenkbühnen nicht bedürfen, sondern frei über dem Versenkungsschacht zu schweben vermögen.

Schon nach diesen Andeutungen ergeben sich folgende Möglichkeiten des Dekorationswechsels: Die beiden Schiebebühnen der linken Seite stehen auf Spielhöhe. Auf ihnen ist eine Szenerie von 18 Metern Breite und 12 Metern Tiefe aufgebaut. Die beiden Schiebebühnen der rechten Seite befinden sich gleichzeitig im Kellerraum und zwar in der rechten Nebenbühne. Sie tragen die fertige Dekoration der nächsten Szene. In dem Augenblick, da der Szenenwechsel

vor sich zu gehen hat, versinken die linken Schiebebühnen in den Keller und werden dort in die linken Nebenbühnen geschoben. Die rechten Schiebebühnen gleiten auf die leere Versenkung und steigen zur Spielhöhe empor.

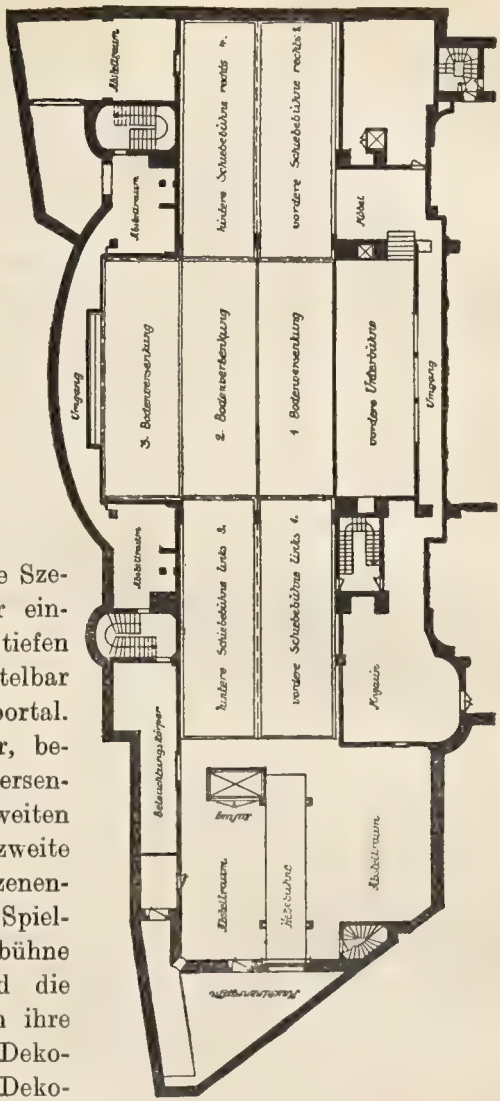


Neues Dresdener Hoftheater.
Längsschnitt durch das Bühnenhaus mit Darstellung einer auf die Bodenversenkungen gebauten Dekoration.

Die horizontale Bewegung der Schiebebühnen wird mit elektrischem Antrieb besorgt. Die vertikale Bewegung, die eine außergewöhnliche Kraft in Anspruch nimmt, bedient sich des Wasserdruckes. Beide Bewegungen vollziehen sich so rasch, daß eine Verwandlung, wie die beschriebene, in etwa einer Minute vor sich

gehen kann. Gelenkt wird die elektrische wie die hydraulische Bewegung von ein und derselben Stelle aus.

Nicht immer aber werden Szenen von 12 Metern Tiefe benötigt. Für den Austausch von Szenenbildern, die nur 6 Meter Tiefe beanspruchen, ergeben sich noch weitere Möglichkeiten. Durch ein Fahrgestell können die Schiebebühnen auf Spielhöhe nach rückwärts geschoben werden. Dadurch vereinfacht sich der Szenenwechsel in folgender Weise: Eine erste Szenerie steht auf der einfachen, nur 6 Meter tiefen Schiebebühne unmittelbar hinter dem Bühnenportal. Unter ihr, im Keller, befindet sich auf der Versenkung oder auf einer zweiten Schiebebühne eine zweite Szenerie. Beim Szenenwechsel gleitet in Spielhöhe die Schiebebühne nach rückwärts und die Versenkung hebt an ihre Stelle die zweite Dekoration. Die erste Dekoration fährt hinab in den Keller und wird nach einer der beiden Nebenbühnen geschoben; von der anderen fährt an ihre Stelle die Dekoration der dritten Szene, steigt zur Spielhöhe empor und steht dann verdeckt hinter der Dekoration der zweiten Szene. Gilt es nunmehr



Neues Dresdener Hoftheater.

Grundriß der Unterbühnen. Die 3 Bodenversenkungen sind in ihre tiefste Stellung gebracht; die Schiebebühnen sind seitlich rechts und links davon mit fertig gebauten Dekorationen zum Aufschieben auf die Bodenversenkungen bereit gestellt.

zu verwandeln, so fährt die Dekoration der zweiten Szene in den Keller hinab und die Dekoration der dritten gleitet auf dem Fahrgestell von hinten nach vorn. Unnötig ist es näher zu erläutern, daß dieser Wechsel sich rascher vollzieht als der oben beschriebene. Dort muß die eine Schiebebühne vertikal hinab- und dann seitlich horizontal bewegt werden. Dann heißt es die andere Schiebebühne seitlich horizontal und alsbald vertikal nach aufwärts fahren lassen. Hier wird ein weit kürzerer Weg zurückgelegt. Eine Dekoration fährt um 6 Meter zurück, die andere steigt 11 Meter empor; oder die eine sinkt 11 Meter tief und die andere rollt 6 Meter vor.

Beiläufig sei noch eine weitere Möglichkeit angedeutet. Linnebach ließ ein leichtes Holzgerüst anfertigen, das eine Plattform von abermals 18 zu 6 Metern trägt und das er auf die vordere Versenkbühne stellen kann. Es ist hoch genug, um unter ihm eine Zimmerszene aufzubauen. Nun hat er eine Bühne von zwei Stockwerken. Im unteren Stockwerk kann eine Innenszene, im oberen eine Innenszene oder eine Szene im Freien spielen. Er nennt die Einrichtung eine «Doppelbühne».

Endlich sei noch erwähnt, daß sich im Kellergeschoß vor der vordersten Versenkung und unterhalb des Orchesters ein Raum vom Umfang einer Schiebebühne befindet. Hier kann auf einem Bühnenwagen eine Dekoration aufgebaut und von hier kann sie auf die Versenkbühne geschoben werden. Auch die Doppelbühne ist hier unterzubringen, wenn sie nicht benötigt wird.

Ein Kuppelhorizont, dessen lichte Breite 30 Meter, dessen Höhe 20 Meter und dessen Tiefe 21 Meter umfaßt, begrenzt den Raum der Spielbühne. Er ist für weitläufige Landschaftsbilder bestimmt. Für Landschaften beschränkterer Ausdehnung und intimerer Wirkung kann ein Rundhorizont auf Wandelwalzen eingespannt werden.

Alles das rechnet auf eine Bühnentechnik, die vorzüglich mit Versatzstücken arbeitet. Doch eine geschickte Einrichtung im Gipfel des Kuppelhorizontes gestattet, auch die alten Prospekt- und Bogendekorationen des verlassenen Neustädter Schauspielhauses zu benutzen. Zur Not können also die ganz alten Dekorationen von Shakespeares Dramen noch verwertet werden. Schumachers «Hamlet» erscheint unverändert immer wieder. Doch lockt es den Ehrgeiz der Theaterleitung und Linnebachs, das neue ausgezeichnete, ja vorläufig einzig dastehende Mittel raschen Szenenwechsels da zu verwerten, wo es seine besten Dienste tun kann und ein Stück Shakespeares auf einer Bühne zu inszenieren, die alle Vorteile der

Versenkbühne und der Nebenbühne bietet. «Macbeth» ist zunächst in Aussicht genommen. In dem Augenblick, da diese Zeilen niedergeschrieben werden, befindet er sich noch in Vorbereitung. Doch darf einzelnes jetzt schon verraten werden.

Selbstverständlich mutet die Regie des Dresdner Hoftheaters der technischen Leitung nicht zu, daß alle Verwandlungen durchgeführt werden, die Shakespeares Text auf einem Theater unserer Tage fordert. Das Regiebuch schränkt die 28 Szenen der Urschrift (Szenen nehme ich da im Sinne unserer Ausgaben und Übertragungen von Shakespeares Dramen) auf 13 Orte ein. Auch bei Verwandlungen, die in Bruchteilen einer Minute erfolgen, stört der Zwischenvorhang den künstlerischen Ablauf. Darum tut die Regie ganz recht, wenn sie die Zahl der Verwandlungen von vornherein herabsetzt. Ja sie kehrt eigentlich nur von Shakespeares Herausgebern zu Shakespeare selbst zurück, wenn sie Szenen der Drucke von heute zusammenfaßt und an einem einzigen Ort spielen läßt. Doch ich habe nicht zu berichten, auf welchem Wege die Dresdner Regie zu ihrer Vereinfachung gelangt, so fesselnd es wäre, dieses Umschmieden, das auch einzelne Szenen umstellt, zu verfolgen. Die 13 Orte, an denen der Reihe nach die Handlung vor sich geht, sind:

1. Heide. — 2. Schlachtfeld. — 3. Heide (wie 1.). — 4. Zimmer im Schloß Fores. — 5. Schloßhof Fores. — 6. Zimmer im Schloß Fores (wie 4). — 7. Bankettsaal im Schloß zu Inverneß. — 8. Heide (nicht wie 1). — 9. Fife, Erker mit Gang. — 10. Garten. — 11. Schloßhof (wie 5). — 12. Hügel mit Waldeingang. — 13. Wall mit Turm auf Dunsinane.

Unnötig wäre es, dem Kenner zu erläutern, welche Örtlichkeiten des Stückes in dieser Bearbeitung auf der Bühne erscheinen, welche gänzlich entfallen. Wichtiger ist festzustellen, daß die 13 Szenen nur 10 Dekorationen erfordern; denn, wie oben schon angemerkt ist, die Heide, das Zimmer und der Hof von Macbeths Schloß erscheinen je zweimal.

Die wesentliche Vereinfachung der technischen Aufgaben, die dem Dresdner Regiebuch zu danken ist, läßt immer noch manche Schwierigkeit der Bühnengestaltung übrig. Noch sind durchaus nicht alle Fragen fest beantwortet. Bis zur ersten Aufführung kann sich obendrein manches, auch innerhalb der Grenzen, die ich hier beobachte, verändern. So soll denn an dieser Stelle durchaus nicht die ganze technische Bewältigung der Schwierigkeiten auseinandergesetzt werden. Nur einige besonders bemerkenswerte Griffe seien kurz beschrieben.

Austausch von Innendekorationen ist auf der neuen Dresdner

Bühne so leicht, daß des einzigen Falles kaum gedacht zu werden braucht, der in dieser Inszenierung notwendig wird. Nur beim Übergang vom sechsten zum siebenten Bild wechselt Innenraum mit Innenraum: das Zimmer im Schloß mit dem Bankettsaal. Das Zimmer steht ein für allemal auf der ersten Versenkbühne und zwar unter dem Gerüst, das oben geschildert ist, also im unteren Raum der «Doppelbühne». Wenn der Schluß des sechsten Bildes herannaht, steht der Bankettsaal schon hinter der Doppelbühne auf einer Schiebebühne, die im Fahrgestell befestigt ist. Die Schiebebühne ist von Anfang an aufgebaut und ruht bis zu ihrer Verwendung in einer der Nebenbühnen des Kellerraums. Zur Szenenverwandlung gleitet die Doppelbühne in den Kellerraum hinab und an ihre Stelle schiebt sich auf dem Fahrgestell von hinten die Schiebebühne bis an den Portalvorhang heran.

Viel mehr Kopfzerbrechen fordern die Szenen im Freien, die unmittelbar aufeinanderfolgen. Gleich zu Beginn sind drei solche Szenen zu stellen. Dazu bedarf es der beiden vorderen Versenkungen; die dritte ist ganz unsichtbar, sie ist unter Spielhöhe. Im ersten Bild steht überhaupt nur die zweite Versenkung auf Spielhöhe, die Dekoration aber, die auf der ersten Versenkung errichtet ist, steht halbtief und läßt den Gipfel eines Hügels sichtbar werden. Für die zweite Szene steigt die erste Versenkung hoch; ihre Hügeldekoration überschneidet die Dekoration der zweiten Versenkung. Das Schlachtfeld liegt vor unseren Augen. In der dritten Szene geht die Hügeldekoration wieder hinab, so daß abermals Heidelandschaft vor uns sich auftun kann.

Natürlich fällt diesmal wieder der Beleuchtung eine wichtige Aufgabe zu, sie hat für die Verstärkung der Gegensätze zwischen den einzelnen Bildern zu sorgen.

Die Dekoration, die sich unmittelbar an das Bühnenportal anschließt, ist nicht auf der Versenkbühne errichtet, sondern steht auf der oberen Plattform der Doppelbühne. Denn für die vierte Szene wird der untere Raum der Doppelbühne benötigt; in ihm befindet sich ja — wir wissen es schon — das Zimmer von Macbeths Schloß. Die nächste Szene, der Schloßhof, wird, während die Szene im Schloßzimmer spielt, durch die zweite Versenkung aus einer Nebenbühne des Kellers auf einer Schiebebühne zur Spielhöhe hinaufgeholt, steht dann hinter der Doppelbühne und rückt, sobald die Doppelbühne in den Keller hinabgefahren ist, an deren Stelle. Auf dem umgekehrten Weg tritt im sechsten Bild das Schloßzimmer wieder

an die Stelle des Hofes. Dann folgt in beschriebener Weise der Bankettsaal.

Mir aber geziemt es, Halt zu machen. Meine Darlegungen greifen schon hinüber in die Zukunft und sind daher der Gefahr ausgesetzt, daß die Zukunft sie widerlege. Der Zukunft mag es vorbehalten bleiben, den neuen Hilfsmitteln der Dresdner Bühne weitere Vorteile abzugewinnen. Das Instrument verlangt, daß man auf ihm spielen und ihm unerwartete Töne entlocken lerne. Ruhig muß die kommende Entwicklung abgewartet werden. Viel ist schon gewonnen; noch mehr wird sich gewinnen lassen, wenn die Männer, die diese Gewinne erbrachten, nunmehr in der Stille sie auszubeuten versuchen.

[Nachträgliche Bemerkung: Die erste Aufführung des »Macbeth« fand am 29. Januar 1914 statt. Alle wesentlichen Züge, die oben angegeben sind, wurden beibehalten. Nur entschloß man sich in letzter Stunde, einzelne Szenen bei unveränderter Dekoration durch den Zwischenvorhang in mehrere Teile zerfallen zu lassen.]

Kleinere Mitteilungen.

Zur Datierung des First Part of Jeronimo.

Daß die verschiedenen Einträge in Henslowe's Diary über Aufführungen von «Jeronimo» einerseits, und von «spanes comodye donne oracoe, the comodey of doneoracio, the comodey of Jeronymo» andererseits (vgl. Gregs Ausgabe, S. 13, 14, 15) sich auf zwei verschiedene Dramen beziehen, jene auf «The Spanish Tragedy», diese auf ein Vorspiel, wird allgemein zugegeben. Ebenso unterliegt es jetzt wohl keinem Zweifel mehr, daß das erhaltene Vorspiel «The First Part of Jeronimo» (gedr. 1605) nicht von Kyd herrührt. Boas (Ausg. von Kyds Werken, S. 39ff.) und vor allem Fischer (Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie, S. 100ff.) haben überzeugend nachgewiesen, daß die Widersprüche in den Handlungen der beiden Dramen, in der verschiedenen Auffassung einzelner Charaktere, das plumpe Kopieren mehrerer Einzelheiten der «Spanish Tragedy» im Jeronimo, die ganz verschiedene Art der Komposition in den beiden Dramen die Annahme ein und desselben Verfassers ganz unmöglich machen.

Nicht mit derselben Sicherheit ist indessen die Frage beantwortet, ob das erhaltene Vorspiel mit jenem alten, von Henslowe 1591—92 erwähnten identisch ist. Boas und auch Greg im Commentar zu Henslowes Diary, S. 150, halten es für sehr unwahrscheinlich.

Die dort hervorgehobenen Anspielungen auf das Jubiläumsjahr 1600, die wiederholten Witze über die Kleinheit Jeronimos können allerdings, wie das schon für den letzten Beleg von Schick (Ausg. der Span. Trag., London 1898, S. 17) gesagt worden ist, spätere Interpolationen sein.

Schwerer wiegt, wenn Boas feststellt, daß die Versbehandlung, die Enjambements und die weiblichen Versausgänge jener frühen Zeit nicht entsprechen, und wenn er die Frage aufwirft: warum sollte 1605 plötzlich jenes kurzlebige Stück, das nun schon 15 Jahre

lang vollauf berechtigt in irgendwelchen vergessenen Winkeln hätte herumgelegen haben müssen, der verdienten Vergessenheit entrissen worden sein? So setzt Boas, und auch Greg, die Entstehung des Dramas erst 1600 an, Boas wohl noch später.

Die bisher beobachteten Anklänge an zeitgenössische Dramen (I, 3, V. 42ff. — Two Gentl. of Ver., III, 1, V. 89ff., Boas S. 459; II, 1, V. 60f. — Tamb., Teil II, I, 4, V. 2653, Sarrazin, Kyd und sein Kreis, S. 57) können nicht entscheiden. Ist nun jene späte Datierung berechtigt, so wäre es fast verwunderlich, wenn sich bei solch einem unselbständigen Dichter nicht auch Reminiszenzen aus viel späteren Dramen fänden.

Das scheint in der Tat der Fall zu sein. Mit jener Annahme rückt «Jeronimo» in die Nähe von Shakespeares «Julius Caesar», und da kann es uns nicht wundern, daß jener unbekannte Dichter — gerade wie seine Zeitgenossen — einen besonders tiefen Eindruck von der Rede des Antonius, III, 2 erfahren hat. Während Weever, dem wir ja die erste Erwähnung des «Julius Caesar» verdanken, den kunstvollen, zielbewußten Aufbau der Rede bewunderte, ist es bei dem Dichter des «Jeronimo» der leichter nachzuahmende, berühmte Kehrreim: And Brutus is an honourable man, der ihm zu wirkungsvollen Variationen die Hand bot.

Jeronimo (I, 3) hat soeben mit Horatio das teuflische Gespräch zwischen Lazaretto und Lorenzo belauscht, in dem sie den Mord des unschuldigen Andrea beschlossen haben (Lorenzo ist der Sohn des Herzogs von Kastilien). Nun tritt Isabella, die Gattin Jeronimos, ein:

V. 90. Jer. — Peace: who comes here? Newes,
Newes, Isabella.
Isa. What newes, Jeronimo?
Jer. Strang newes: *Lorenzo is becom an honest man.*
Isa. Is this your wondrous newes?
Jer. I, ist not wondrous
To haue honesty in hel? Go, tell it Abrod now;
But see you put no new aditions to it,
As thus — 'shal I tell you, gossip? *Lorenzo is*
Become an honnest man': — Beware, beware;
For honesty,
Spoken in derision, points out knauery,
O, then, take heed; that Jest would not be trim;
Hees a great man, therefore we must not knaue him
(vgl. hierzu «Julius Caesar» III, 2, 128ff., 156f.)
In, gentle soule; — —

Hier ist die übernommene, nur wenig veränderte Wendung schon zu einem Gespräch von 12 Zeilen gedehnt; der Nachahmer kann nicht umhin, die Ironie zu verdeutlichen, zu erklären, im Vergleich zu dem großen Vorbild, zu verwässern, wenn auch zweifellos die Worte im Spiel gewirkt haben werden. In II, 3 gibt sie sogar Stoff für eine halbe Szene, indem Jeronimo dort einen Warnungsbrief für Andrea — der Brief ist sonst ohne jede Bedeutung für das Drama, in diesem Zusammenhange ein verdächtiges Zeichen! — diktiert, und in diesem Brief ist wiederum jenes Wort der Höhepunkt, der Effekt, der ganze übrige Inhalt im Grunde eine Erweiterung und Variation. Nur der Brief sei hier wiedergegeben:

V. 68. Hor. "Signeor Andrea, tis a villainus age this, that a Nobleman should be a Knaue as well as an Ostler, or a Seriant, or a broker; yet I speake not this of Lorenzo: *hees an honest Lord,* and has hired one to murder you, when you returne from Portugale: yet hees an honest Dukes sonne, but not the honest son of a Duke. O that villainy should be found in the great chamber, and honesty in the bottome of a seller." Sicherlich ist hier die Selbständigkeit in der Verwertung und Umbildung des Vorbildes größer als im ersten Beispiel.

Der Verdacht, daß das Verhältnis des Gebenden und Nehmenden umzukehren sei, bedarf kaum der Zurückweisung. Nur ein Grund: wie hätte überhaupt, wenn «Jeronimo» wirklich das alte Drama wäre, Shakespeare auf jenes obskure Werk kommen können!

So ist «The First Part of Jeronimo» mit großer Wahrscheinlichkeit nach 1599 anzusetzen.

Charlottenburg. Bernhard Neuendorff.

Eine Berliner Bühnenbearbeitung von «Was ihr wollt» aus dem Jahre 1820.

Da sich Shakespeares Lustspiele erst ziemlich spät die Bühne erobert haben, verdient immerhin der Versuch des Kgl. Schauspielhauses in Berlin vom 24. Juli 1820 Beachtung, eine Bearbeitung von «Was ihr wollt» unter dem Titel: «Die Zwillings-Geschwister. Romantisches Lustspiel in vier Abtheilungen, frei nach Shakespeare bearbeitet von A. v. Zieten» herauszubringen. Ein erster Blick auf den Zettel zeigt die für jene Jahre charakteristische Veränderung, daß aus dem Herzog Orsino und seinen Kavalieren geworden sind Rasinsky, ein junger polnischer Fürst, Stawinko und Ominsky;

ferner wird aus Junker Tobias und Andreas ein Signor Giorgione und Gagliostro. Das Stück selbst fand sich in zwei handschriftlichen Exemplaren in der Bibliothek der General-Intendanz der Kgl. Schauspiele zu Berlin. Über den Bearbeiter, der in den Kritiken von Zieten (Liberati) genannt wird, hat sich nichts ermitteln lassen.

Ein Vergleich des Soufflierbuches mit der allein in Betracht kommenden Übersetzung von Schlegel zeigt in den ersten Szenen einige Freiheit des Bearbeiters, die im ganzen, soweit sie den Gang der Handlung betrifft, nicht so erheblich ist. Hier ist Viola zu Beginn des Stückes schon in Mannskleidern bei dem polnischen Fürsten in Dienst und orientiert uns in einem längeren Monolog, der gleich eine Probe von der mäßigen Verskunst des Verfassers bietet:

Wie meine Sorge doch, ihn zu zerstreuen,
Und seinem wunden Herzen wohl zu thun,
Mir täglich ihn noch teurer macht, und stets
Sein Bild in meiner Seele glühender weckt,
Denn, denk ich seine Freude, denk ich ihn! —
Er dankt es mir, doch dankt ers nur dem Freunde —
Er liebt mich — doch auch nur den Freund! — Rasinsky,
Sagt ich es Dir, daß ich ein Mädchen bin —
Ob Du auch dann mich liebtest? Ach, wer weiß? —
Seit mir der Tod den Bruder nahm, bist Du
Mir mehr als Alles, was die Welt sonst hat.
Und war vielleicht es eine Grille nur
Anfangs von mir, Dir teurer stets zu werden,
Fühl ichs zu deutlich nur, jetzt ist es mehr!
Denn wie die Nacht der Morgen überschleicht
Das Dunkel schmelzend, und des Tages Glanz
Dann seinen milden Schein bald überglüht,
So überschlich die Liebe meinen Sinn,
Daß sie jetzt heiß in vollem Lichte flammt.
Der schönen Hoffnung lebt ich, nur Dein Herz
So zu gewinnen, daß, entdeckt ich Dir
Einst mein Geschlecht, Du mir den Freund sodann
Mit freud'gem Sinn vertauschtest mit dem Gatten.
Ich träumte süß! Warum mußt ich erwachen?
Denn nun thront eine Andre Dir im Herzen!
Du liebst Olivien! und ach, ich Arme,
Muß der Vertraute Deiner Schmerzen sein.
Ein toter Trost ist mir allein geblieben
In meiner Kleidung! und mags kindisch scheinen
Daß dies mir Trost gewährt? es ist doch so.

Die von Viola am Ende des 1. Aktes erzählte Geschichte von ihrer Rettung hat dann etwas andere Voraussetzungen als bei Shakespeare, da bei Zieten das Stück in Neapel spielt und Rasinsky

doch fremder Fürst im fremden Lande ist. So wird hier Schlegel I, 2 unnötig, und auch sonst werden wohl im Interesse geringeren szenischen Wechsels Shakespeare'sche Szenen zusammengezogen; z. B. Schlegel III, 3 (Antonio, Sebastian: Geldbeutel!) ist hier gleich zu II, 1 gebracht. Wesentlich anders, derber und gröber, geht die Teufelsbeschwörung an Malvolio im 4. Akt hier vor sich. (Freilich liegt dem Soufflierbuch eine wieder enger an Shakespeare angeschlossene Umarbeitung der Szene bei.) Auch die Erkennung der Geschwister am Ende des Stückes entbehrt hier der Anzeichen und Beweise des Shakespeare. Solche Änderungen sind nicht einschneidend; und wie stark der Bearbeiter sich sonst an Schlegels Übersetzung klammert, sieht man daraus, daß er deren Prosa, wenn er sie versifiziert, möglichst beibehält und sie durch Zufügung oder Fortlassung von Silben oder Partikeln in seinen Blankvers bringt. Er läßt sich auch wirksame Sätze Shakespeares nicht entgehen: Schlegel I, 2 fällt fort, aber die Stelle:

> «Dann wie Arion auf des Delphins Rücken,
> Sah ich ihn Freundschaft mit den Wellen halten.»

legt er der Viola für ihren langen Bericht (I, 14) in den Mund; Schlegel I, 5: «Ich will meinen Mund nicht so weit auftun, daß ein Strohhalm hineingeht, um dich zu entschuldigen» wird hier dem Malvolio gegenüber gebraucht; und des Narren Bild (Schlegel III, 1): «Narren verhalten sich zu Ehemännern wie Sardellen zu Heringen» nimmt hier (II, 11) Maria auf.

Das Charakteristische aber für diese Bearbeitung wird man in einer reichlichen Vergröberung des Tones, namentlich des Shakespeare'schen Humors finden; des Gagliostro (Andreas) Angst, Feigheit, Großmäuligkeit wird ins Lächerliche, des Giorgione (Tobias) Trunkenheit ins Unangenehme, Malvolios Narrheit geradezu ins Läppische gezerrt. Einige Beispiele zeigen die stark aufgetragene Farbe: I, 7 Gagliostro: «Bei meinem Schwerdt! . . . Ich bin der Gott Mars — . . . Wenn ich nicht jede Stunde eine neue Rauferei zu bestehen habe, und alle Monat nicht wenigstens 60 zerhauene Klingen aus meinem Degengefäß herausnehmen, und 70 neue einstoßen lassen muß, so kommt es mir vor, als hätte ich manchmal weniger Verstand im Kopf als ein gewöhnlicher dummer Mensch.» Oder Malvolio: «. . . . habe ich nicht gewagt, seit mir höchstdero verehrungswürdiger hochgräflicher Schmerz um einen gestorbenen Bruder es zur verfluchten Schuldigkeit gemacht hat, in meinem äußerlichen Gemüt einer armseligen Tränenweide im Platzregen zu

gleichen, deren wasserträufelnde Blätter, wie meine ehrerbietige Nase, erdwärts sich neigen und den Grund um sich her mit rinnendem Naß befeuchten. — O Gott! (er weint).» Derselbe ferner: «Sie hätten mir die Mühe ersparen können, wenn Sie ihn [den Ring] selbst mitgenommen hätten; denn hätten Sie ihn selbst mitgenommen, so hätte ich nicht nötig gehabt, Ihnen denselben nachzutragen, welcher Beschwerlichkeit ich mich nun habe unterziehen müssen, weil Sie ihn nicht selbst mitgenommen, welches sonst nicht der Fall gewesen wäre. . . . Sie sollten Ihrem Herrn bedeuten, daß sie ihn nicht will! Das heißt: sie will ihn nicht.» Und als er den fingierten Brief gelesen hat: «. . . sie wollte sich einen Pavian kaufen . . . und ihn abrichten lassen, daß er ihr täglich meinen Tanz vortanze — so wohl gefiel ich ihr! Du sollst keinen Affen gebrauchen, holdseligste Herzenskönigin . . . hier steht dein liebender, wohl affectionierter Pavian.»

So mußte es kommen, daß ein derart vergröbertes Stück «ausgepocht» wurde. Die Kritiken (Der Gesellschafter Nr. 139, Dresdener Abendzeitung Nr. 195, 200, Morgenblatt f. gebildete Stände Nr. 222, 223 u. a.) verurteilen gleichfalls die Bearbeitung: Der Autor «ließ zu viel Verbrauchtes und Mattes stehen und wo ihm nicht genug davon war, tat er aus eigenem Vermögen hinzu . . . . Wer ein solches Lustspiel unserer Zeit genießbar machen will, muß auch so ein Stück Zwillingsgeschwisterschaft mit dem Geiste Shakespeares zu dokumentieren wissen»; und ein anderer: «Malvolio war Carrikatur für den Plebs, der doch nun aber wieder von der Hauptsache nichts begriff.» Zudem wird noch ein Besetzungsfehler gerügt: «Ein Fehlgriff war es auch, daß man die beiden Geschwister von einem Individuum (Fr. Stich) darstellen ließ. Auch die lebhafteste Phantasie ist nicht fähig, die in Gestalt, Wesen, Art und Ton ganz identische Erscheinung in zwei Hälften (Sebastiano und Viola) zu spalten. So ward auch dem gebildetsten Zuhörer die Doppelrolle unklar . . .» Da in der ersten Vorstellung Giorgione und Gagliostro durch Stich und Devrient nicht glücklich vertreten waren, so besetzte man die Rollen für die Wiederholung am 31. Juli mit Wauer und Devrient. (Malvolio war übrigens Gern d. jüng.). Aber auch diese Abänderung und einige umfängliche im Soufflierbuch ersichtliche Striche konnten dem Stücke nicht aufhelfen. Im August wurde es noch einmal in Charlottenburg gegeben (ein Kritiker sah es dort «mit inniger Lust»), dann verschwand es.

Berlin-Steglitz. Hans Knudsen.

Allusions to Shakespeare.

1. Edward Phillips (1658).

It is a known truth, and not to be denied that our Language hath in these later Ages been advanced to the admiration, if not the emulation, of other Nations, and whatsoever unnatural reproaches have been stuck upon her beauties by the petulancy of Criticks, hath strangely, but chiefly, proceeded from the unworthy attempts of those that have obtruded on this Age their transcriptions of Indexes, rather than Dictionaries, as if our Language were narrower than the rest of the Worlds, or to be confined to their short-hand Epitomes: A high miscarriage through which the learned and unlearned have most unhappily suffered; certainly the Regalia of our Language could not have been worse injured then by being vitiated and corrupted by such spurious and imperfect Editions: for if the Grandour of such an undertaking be rightly considered, no ordinary industry will be required, next the consulting with the Monuments of ancient Records and Manuscripts derived to us from reverend Authours, there will be occasion to peruse the Works of our ancient Poets, as *Geffry Chaucer*, the greatest in his time, for the honour of our Nation; as also some of our more Modern Poets, as *Spencer*, *Sidny*, *Draiton*, *Daniel*, with our reformers of the Scene, *Johnson*, *Shakespear*, *Beaumont, and Fletcher*, and among the renowned Antiquaries, *Cambden*, *Lambard*, *Spelman*, *Seldon*, and divers others.

The / New World / of / English Words / Or, a General / Dictionary / Containing the Interpretations, of such hard words as are / derived from other Languages: whether Hebrew, Arabick, Syriack, Greek, Latin, Italian, French, Spanish, British, Dutch, Saxon etc. their / Etymologies and perfect Definitions / etc. Collected and published by E. P. London 1658.

To the most illustrious and impartial Sisters, the two Universities (Sign. a 3).

2. Earl of Rochester (1714).

(a) Whate'er you write, that with a flowing Tide
The Stile may rise, yet in the Rise forbear,
With useless Words t'oppress the weary'd Ear
Here be your Language lofty, there more light,
Your Rhetorick with your Poetry unite;
For Elegance sake, sometimes allay the Force
Of Epithet, 'twill soften the Discourse.

A Jest in Scorn points out, and hits the Thing
More home, than the morosest Satire's Sting.
Shakespear and Johnson did in this excel,
And might herein be imitated well.
Horace's Tenth Satire of the first Book, Imitated.

(b) When *Shakespear, Johnson, Fletcher* rul'd the Stage
They took so bold a Freedome with the Age,
That there was scarce a Knave or Fool in Town,
Of any Note, but had his Picture shown
And (without doubt) though some it may offend,
Nothing helps more than *Satire*, to amend
Ill manners, or is trulier Vertue's Friend.
In Defence of Satire.

The / Works / of the Earls of Rochester, Roscommon / Dorset etc. In two Volumes / Adorn'd with Cuts. London MDCCXIV. pp. 11 and 75.

Berlin. Georg Steffen.

Nekrologe.

Elisabeth Schneider †.

Einen überaus schweren Verlust hat die deutsche Schauspielkunst durch das am 6. November 1913 erfolgte Ableben von Elisabeth Schneider erlitten. Fürwahr ein tragisches Ende, da die noch so jugendliche Schauspielerin besonders in den letzten Jahren während ihrer Tätigkeit am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg einen hohen Gipfel der Kunst erklommen und die Aussicht hatte auf einen immer mehr und mehr sich erweiternden Kreis ihrer künstlerischen Betätigung. Mit ihr sind schöne Hoffnungen ins Grab gesunken. Die Künstlerin war von kleinen Anfängen schon zeitig zu vielbewunderter Meisterschaft gelangt. Wer Zeuge davon gewesen, wie sie einst als «junges Mädchen» in Hofmannsthals «Tor und Tod» die Aufmerksamkeit der literarischen Kreise Münchens erregte, der wird es verstehen, daß die Tochter des gleichfalls allzu früh heimgegangenen Oberregisseurs Wilhelm Schneider kurz darauf ein lockendes Engagement am Schweriner Hoftheater fand. Bald leistete sie als Vertreterin des jugendlich sentimentalen Faches einem Rufe ans Münchener Hoftheater Folge. Über ihren ersten dortigen Erfolg als Schillers Luise berichtete in einer Münchener Zeitung vom 3. Juni 1901 ein die Quintessenz der spezifischen Veranlagung der Künstlerin scharf erkennender Kritiker u. a. wie folgt: «Sie hätte ihren Ferdinand bekommen; dafür verbürge ich mich. Ihre Begabung liegt eben nicht auf dem sentimentalen, sondern auf dem heldischen Gebiete.» Nicht weniger bedeutungsvoll für ihre weitere Entwicklung wurde die Verkörperung der zwar kindlichen, aber doch schon schärfere Akzente verlangenden Ottegebe in G. Hauptmanns «Armer Heinrich», dessen voller Erfolg vor allem der ergreifenden Darstellung des Meistertöchterleins zu danken war. Von München folgte die junge Künstlerin 1905 einer Einladung zu den Schillerfestspielen in Bremen,

wo sie neue Anhänger gewann, deren Kreis sich in Berlin bald erweiterte. Hier trat sie an verschiedenen Theatern wiederholt unter größter Anerkennung der Kritik u. a. als Jungfrau, Gretchen, Genovefa (Hebbel) und als Klara in «Maria Magdalena» auf. Ihren Wanderjahren setzte bald darauf ein von durchschlagendem Erfolg gekröntes Gastspiel auf der Weimarischen Hofbühne ein vorläufiges Ziel. Seit dieser Zeit gehörte sie zu den Sternen am Weimarischen Bühnenhimmel, wo Altes mit Treue bewahrt und sinnvoll erweitert wurde, wo sich der inzwischen immer vielseitiger werdenden Künstlerin manche neue Aufgabe bot, so daß ihr bald kaum eines der von Melpomene, wie von Thalia beherrschten Gebiete unzugänglich blieb. Auf keinem ist sie gestrauchelt, wenn auch nicht zu leugnen ist, daß die starken Wurzeln ihrer Kraft im Lande der Heroinen lagen. Immerhin gelang ihr auch die Darstellung vom Kobolde heiterer Neckerei erfüllter Geister vortrefflich; erinnert sei da vor allem an ihre Viola in Shakespeares «Was ihr wollt», in welcher Rolle die Künstlerin Unübertreffliches leistete. Erfüllt von der ganzen Glut aufopferungsfähiger Liebe, ein Typus echter Weiblichkeit, deren Hoheit dabei jede aufdringliche Vertraulichkeit entfernt hielt, verstand sie es, zugleich auch dem unvergleichlichen Humor, ja der mehrfach gebotenen Ausgelassenheit den rechten Ton zu verleihen, ohne je die Grenze des guten Geschmacks zu überschreiten. In der Erinnerung an diese Rolle möchte man es kaum für möglich halten, daß dieselbe Künstlerin bald darauf eine ebenso vollendete, durchgeistigte Leistung als Hermione im «Wintermärchen» bot, wobei sie in der ersten Szene des Stückes die liebenswürdige Gattin und Wirtin des Hauses und später die Gefühle der hingebenden Mutter in der Szene mit dem Kinde überaus reizend und schalkhaft zum Ausdruck brachte, während sie in der Gerichtsszene ein unvergeßliches Bild überwältigender Hoheit schuf und endlich am Schlusse in wundervoller Haltung aus der Ruhe der vermeintlichen Marmorstatue in die lebenatmende Wirklichkeit hinüberschritt. Nicht minder bedeutend und fesselnd war ihre Portia im «Kaufmann von Venedig», von kleineren Rollen in den Dramen des Dichters zu schweigen. Erinnert sei ferner an ihre Minna von Barnhelm, die es niemals vergaß, daß sie bei aller Ausgelassenheit eine wohlerzogene Lady ist und an ihre Adelheid in den «Journalisten». In hohem Grade erfreulich war bei ihrer Darstellung solcher Rollen ihr Zug zum Natürlichen, das so einfach erscheint und doch oft so schwer definierbar ist. Durchaus urwüchsig

war daher auch ihre Horlacherlies im «Meineidbauer», wobei der Künstlerin die vollkommene Beherrschung des oberdeutschen Idioms trefflich zu statten kam. Eine gewisse Herbigkeit in Ton und Ausdruck dagegen eignete ihrer erschütternden Klara Hebbels und ihrem von naiver Liebenswürdigkeit wie von quälendem Seelenschmerz durchtränkten Klärchen im «Egmont», bei deren Darstellung sie mit wärmender Schönheit die nötige Dosis von herbem Realismus zu vereinigen wußte. Aus anderem Stoffe gestaltete sie die Schillerschen Frauen, besonders wirkungsvoll die Königin Elisabeth in «Don Carlos»; unter erkünsteltem Eispanzer glühte verhaltenes Feuer, unter dem bleiernen Mantel der erzwungenen Grandezza schlug ein warmes Herz für den Prinzen. Als Jungfrau von Orleans erweckte sie den ganzen Zauber der Romantik zu sinnlichem Leben; in der Rolle der Stuart betonte sie einmal das Königtum von Gottes Gnaden, wobei sie mit überlegener Ironie und Schärfe Burleighs Anklage entkräftet und mit gewaltiger Leidenschaft in der großen Szene des 3. Aktes die Feindin niederzwingt, sodann aber, ohne gebrochen zu sein, die katholische Gläubigkeit mit einem Ausdruck der Verzückung im Antlitz, wie eine Madonna Murillos, so daß man statt eines Diadems den Heiligenschein der Verklärung um ihr Haupt zu erblicken meinte. Dabei verfiel die Künstlerin nie der Versuchung, durch wohlfeile Pose zu imponieren; alle Wirkung kam bei ihr stets aus dem Inneren heraus. Ähnliche Eindrücke empfanden an besonderen Festtagen des Weimarischen Hoftheaters auch sachverständige Kritiker von auswärts, wie Max Osborn (Münchner Neueste Nachrichten vom 10. Juni 1906), der ihre Prinzessin im «Tasso» nicht genug bewundern konnte und Alfred Klaar, der in der Vossischen Zeitung vom 21. April 1908 über ihr Gretchen schrieb: «Dieses Künstlerkind, das mit den von Vater und Mutter ererbten Fähigkeiten eine ganz ungewöhnliche individuelle Innerlichkeit verbindet, gab allein schon der ganzen Aufführung einen poetischen Zug. Und mit der Tragik, die in Gretchens Geschick eintrat, brach auch die ganze Fülle des sicheren jugendlichen Könnens, das einen schauspielerisch genialen Eindruck machte, hervor.» Ähnlich sprachen sich andere hervorragende Kritiker über ihre Leistungen aus. In aller Erinnerung steht wohl noch der tiefe Eindruck, den Mitte November 1905 ihre hoheitsvolle, von Ernst v. Wildenbruch in prächtigen Briefen und bedeutungsvollen Versen verherrlichte Elpinike bei der Uraufführung der «Lieder des Euripides» hervorrief. Solch tiefgehende Eindrücke hinterließ auch ihre ergreifende Ausgestaltung

der Isot in Hardts «Tantris». Auch als Rhodope im «Gyges und sein Ring», als Rabensteinerin, als Elga im Schauspiel Hauptmanns, als Esther im gleichnamigen Fragmente Grillparzers, nicht zum wenigsten jedoch in der die ganze Skala menschlicher Leidenschaften durchrasenden Penthesilea Kleists und in zahlreichen anderen Rollen leistete Elisabeth Schneider zumeist Ungewöhnliches. Alle ihre Darbietungen aber legten von dem tiefen Ernste und der genialen Intuition, von der keuschen Reinheit ihres Verhältnisses zur Kunst, mit der sie sich geradezu identifizieren durfte, ein wohlbeglaubigtes Zeugnis ab. Gedenken müssen wir auch noch ihrer ergreifenden Darstellung der Goethe'schen Iphigenie, mit der sie vor einigen Jahren auf besondere Einladung der Literarischen Gesellschaft in Eisenach aller Herzen zwang, sowie ihrer hoheitgebietenden Antigone, zu deren Darstellung sie bei Gelegenheit der hundertjährigen Jubelfeier der Thomasschule in Leipzig geladen war. Und als am 25. Mai 1912 in Weimar auf dem Rosenberge das Denkmal für Goethes «Euphrosyne» enthüllt wurde, da brachte sie, die berufene Sprecherin, nach Erich Schmidts Weiherede E. v. Wildenbruchs Gedicht «Weimars Erlebnis» in festlich gestimmtem Kreise zu tiefgehender Wirkung.

Einen noch höheren Flug, als in ihrer Weimarischen Zeit, nahm ihr großes Talent in Hamburg, wo sie u. a. als Gudrun die Huldigung des Dichters selbst entgegennehmen durfte und als moderne Belinde, deren Erfolg ihr verschiedene Gastspiele an ersten Bühnen eröffnete. Da erkrankte sie plötzlich inmitten eines Hebbelzyklus, der ihr die letzten Triumphe brachte, ernstlich, so daß sie verhindert wurde, bei der Jubiläumsfeier von des Kaisers Regierung in London den ihr übertragenen Prolog zu übernehmen. Seit mehr als 8 Monaten lag sie alsdann darnieder, eine edle Dulderin, und trug mit rührender Gelassenheit ihr schweres, durch treue Mutterliebe und Freundschaft gelindertes Leiden bis zum letzten Tage, wo sie im Münchener Krankenhause, von liebevollen Händen treulichst gepflegt, ihr reiches Leben beschloß. Ihre letzte Ruhestätte fand sie an der Seite des geliebten Vaters, dem sie neben der liebenden Mutter das Beste ihrer Natur und ihrer künstlerischen Vollendung zu danken hatte.

> Wen der Dichter aber gerühmt, den wandelt, gestaltet,
> Einzeln gesellte dem Chor der alten Heroen sich zu.

Und so möge schließlich noch eins der Gedichte, mit dem Ernst v. Wildenbruch bei seinem Scheiden von Weimar von der

Künstlerin Abschied nahm, der Unvergeßlichen geweiht sein. Es lautet:

An Elisabeth Schneider.

Fern geht mein Weg — vom allvertrauten Ort;
Es reißt das Leben mich von meinem Leben —
Fahr wohl nun Du, die Du mein tiefstes Wort
Mir tief erkenntlich wieder hast gegeben.

In meinen Händen, segnend, ernst und stumm
Halt ich Dein Haupt, umrankt von jungem Ruhme.
Schicksal, geh lieb mit meinem Liebling um,
Kunst, ew'ge Göttin, lächle meiner Blume!

Beim Abschied von Weimar am 19. Nov. 1908.

Ernst v. Wildenbruch.

Otto Francke.

Edward Dowden.

Edward Dowden († April 4, 1913) was born at Cork on May 3, 1843. His father, a linendraper in that city, was a member of an old Irish family long settled there. High educational ideals were entertained by the elder Dowden, who, in common with some other families of similar views, supplemented the then very defective educational resources of Cork by supporting a good school for girls. Edward receives his early education mainly from private tutors. He then, with his elder brother John, afterwards Bishop of Edinburgh, entered the University of Dublin (1859), the scene of his lifelong academic and literary labours. His studentship, one of extraordinary brilliance, was scarcely completed when he was appointed, in 1867, to the Chair of English Literature, which he retained to the last. Eight years later he put forth the first fruits of a singularly delicate critical intellect, fortified by ample and versatile learning — "Shakespeare: His Mind and Art." More than any other single work this book may claim to have set going the keener, wider, and more intelligent interest in Shakespeare among cultivated English people which has marked the last generation. It was, indeed, less original than its freshness to the English reader might suggest. For Dowden had explored, more completely perhaps than any other Englishman of his time, the vast accumulated outpourings of the critical intellect of Germany in relation to a poet whom, in certain aspects, the German intellect was better qualified than the English to understand,

whom, indeed, some Germans were inclined to claim as actually their own. Much of that German criticism was doubtless perversely ingenious, over-infected with philosophic method and Hegelian ideas; but of its value in fertilising later research there can be no question, and Dowden's book, where its results were discriminatingly used as the basis for further developments, was in the later half of the century, as Coleridge in the earlier, the chief agent in its transmission and diffusion throughout the English-speaking world. But it was much more than this. Dowden's Shakespeare is not the Shakespeare of any German interpreter, or group of interpreters. He had himself the temperament of the poet as well as of the scholar, and he never lets us forget the poet in Shakespeare. Every page of the book is strown with the dicta of his fresh and subtle critical insight. Two years later (1877) he issued, for a still wider audience, his very serviceable "Shakespere Primer," a model of compact yet lucid statement. In 1880 Dowden contributed to the Men of Letters Series an excellent "Life of Southey," which did much to withdraw that considerable writer and honest if borné man from the limbo of popular contempt into which the immortal wit of Byron and, hardly less, his own pretensions to parity with Wordsworth and Coleridge had consigned him. A different and more important essay in vindication followed. In the summer of 1883 Dowden was invited by Sir Percy and Lady Shelley, through the mediation of Sir Henry Taylor, to undertake, with the advantage of access to all the unpublished material in their possession, a new and presumably final Life of the poet. He had independently entertained the desire, and willingly consented. The following three years were devoted to the arduous labours which resulted in the two massive volumes published in 1886. Its reception was not wholly flattering. The critics demurred to the monumental scale of the record of so brief a life—about two-thirds of the bulk of Morley's "Gladstone,"—and Matthew Arnold in an incisive review ridiculed with cruel irony some sentimental lapses into which the biographer's too indiscriminate sympathy with his subject had here and there betrayed him. The biographer of a modern writer who tries to tell everything that is known about his subject can hardly produce an ideal biography. The very generosity with which all who had Shelley material in their possession or who had made collections for Shelley biographies of their own gave Dowden the benefit of their stores proved in some cases of doubtful service. At the same time the importance

of placing on record all the available information about a man of Shelley's eminence could hardly be disputed, and Dowden's unfailing literary power triumphed over all the formal difficulties imposed by the profusion of his material. His Shelley cannot rank with the greatest achievements of English biography, with the classical performances of Boswell, Lockhart, and Morley; but it stands high in the second class, and must always remain among the most important books on its subject. On the "Shakspere" and the "Shelley" Dowden's title to remembrance must mainly rest, and they suffice to justify a considerable reputation. But he was still in his prime, and a long series of other works in criticism and biography followed at frequent intervals. The "Transcripts and Studies" (1888) and the "Studies in Literature 1789—1811' (1878 and 1895) contain many felicitous sketches. "The French Revolution and English Literature" (1897) is a valuable contribution to the important chapter of comparative letters since more exhaustively explored by M.Cestre. In "Puritan and Anglican" (1900) Dowden's rare catholicity was admirably employed in interpreting and expounding the conflicting ideals entertained by devout minds on either side during the Civil War.

The studies of Browning (1904) and Montaigne (1905), subjects still vast, but of manageable compass, are delightful books. In the "Browning," in particular, he brought together with all his tried skill, and presented with all his native charm, the scattered masses of biographical and literary material which had for some time been available. Browning was, moreover, unlike his previous subjects, an elder contemporary whom he had himself personally, but not very intimately, known; near enough for vivid first-hand portraiture, yet not too near for dispassionate objectivity.

Dowden showed in his criticism, as we have said, the temperament of a poet. And he produced some genuine poetry too. His volume of Poems, 1877, showed a choice and exquisite gift; an imagination opulent, pictorial, tender, playful, a gracious and varied music. After his death appeared another slender volume of lyrics, 'A Wife's Reliquary,' purporting to be the work of a deceased friend of Dowden, who speaks of himself as 'editor.' A publisher's note hints that 'no wrong will be done to anyone if the editor be regarded as the author.' They are, in fact, the verses addressed by Dowden to his second wife. If the hand of old age may be discerned in them, it is only in the concentrated weight of expression. No nobler tribute has been paid in our time by a husband to a wife.

Apart from his original writings, Dowden published many excellent editions of, in particular, the poets whom he had made his own, and their contemporaries: Shakspere's Sonnets (1881), the "Passionate Pilgrim" (1889), and several of the plays (1899 and following years); Southey's correspondence with Caroline Bowles (later his second wife), 1881; Shelley (1890); and Wordsworth (1892—3).

From the date of his "Shakspere" onwards Dowden enjoyed a distinguished reputation, alike with the critics and in the cultivated world at large, both in England and abroad. The sterling merits of the Shakespeare volume were promptly recognised not only in Germany, to whose Shakespearean scholarship it was so flattering a tribute, but in France and America. At home, in Dublin, he enjoyed for forty years a position in which no one quite rivalled him. Of the Irish charm he had a full share, and it was heightened in him by the sympathetic understanding of spirits for want of which the apparently flexible Irish intelligence is often a fortress of good-humoured but absolutely impenetrable dogmatism. On one subject only was Dowden too an impenetrable dogmatist. 'Home-rule' was anathema to him, and on Unionist platforms the suave Dublin professor was transformed into a fanatic of the Anglo-Irish pale. Of other types of the modern or of the revolutionary spirit he could be a devoted exponent: he was, for instance, among the earliest English discoverers of Walt Whitman, and one of his staunchest friends. As an English scholar Dowden's most striking and fruitful quality was a peculiarly delicate and sympathetic understanding for many varieties of intellect and genius. To the philological training now demanded in our English courses he made no pretension. On the philosophical side of literature, the history of ideas and of thought, to which he was throughout keenly attracted, he was highly accomplished, but he had not the sinews of a great thinker, and his occasional essays in the extraordinarily difficult task of exhibiting the whole intellectual movement of an epoch, however they may captivate by their skilful grouping and picturesque style, are not of the first rank in fundamental insight and grasp. But few men of our time have done more to render some of the supreme figures of literature luminous and alluring to the common eye.

C. H. Herford.

Carl Weiser

(gest. am 1. Juli 1913).

Carl Weiser gehörte zu den seltenen Erscheinungen im Bühnenleben, die die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde aus mehr als einem Grunde auf sich ziehen. Während sich einst zu Schröders und Ifflands Zeiten der ausübende Schauspieler auch dichterisch zu betätigen pflegte, begegnet man heutzutage einer solchen Vielseitigkeit nur ganz ausnahmsweise. Carl Weiser gehörte zu diesen Ausnahmen; in seiner Eigenschaft als Spielleiter des großen Dramas aber reihte er sich seinen ausgezeichneten Vorgängern auf der Großherzoglich Weimarischen Hofbühne, Jocza Savits, Otto Devrient und Paul Brock, würdig an. Aus bescheidenem Kleinleben sich emporarbeitend, durch allerlei Stürme hin und her verschlagen, des öfteren um die erhoffte frühe Frucht jugendlicher Blütenträume getäuscht, landete der Künstler im Jahre 1892 im bergenden Hafen des Weimarischen Hoftheaters, dem er bis zu seinem Hinscheiden am 1. Juli 1913 als hervorragendes Mitglied angehört hat. Die Kreuz- und Querzüge seiner Irrfahrten sollen uns hier nicht weiter beschäftigen, ebensowenig als seine schauspielerischen Leistungen in anderen Dramen der Weltliteratur, als denen Shakespeare's, für den der Künstler von Jugend an die tiefste Begeisterung empfunden hat. Auch seine Leistungen als Lyriker und Dramatiker — eine ganze Reihe seiner von theatralischer Begabung zeugenden Dramen sind an großen und kleinen Bühnen aufgeführt worden — können an dieser Stelle nicht gewürdigt werden.

Seit seinen Karlsruher Lehrjahren gehörte er von 1881 bis zur Übersiedelung nach Weimar der Meininger Bühne an. Die dort von Herzog Georg empfangenen Anregungen, die in seinem künstlerischen Empfinden ein lebhaftes Echo weckten, in sich verarbeitend, bekannte er sich bald zu dem Grundsatze, daß die Szene auf dem Theater immer ein abgerundetes Bild ergeben muß, stilecht, von geschichtlicher und innerer Wahrheit. Nicht prunkende Schaugerichte, nicht bunte Bilderbogen, sondern Wohnplätze lebender Menschen galt es zu schaffen oder Stimmungsbilder, wie in den Hexenszenen im «Macbeth», auf der Heide im «König Lear», im Ardenner Walde in «Wie es euch gefällt» u. a. mehr, dergestalt, daß der Duft einer bestimmten Atmosphäre den Zuschauer sofort in die entsprechende Stimmung versetzt. Als den schwereren Teil seiner Aufgabe aber betrachtete er die innere Regie, die Schulung

des Künstlermaterials. Hier verstand er es, den Aufführungen nach Möglichkeit den Stempel der Einheitlichkeit aufzudrücken.

Das Repertoire Weisers umfaßte etwa 150 Rollen, von denen dem Künstler vorzugsweise solche am besten lagen, deren Durchführung einen scharfen, zersetzenden Verstand, geistige Arbeit und analytische Vertiefung zur Voraussetzung hat. Seinem Naturell nach — dem Organ des Künstlers war ein bestrickender Wohllaut versagt — war er für das jugendliche Heldenfach weniger geeignet. Aber was den Liebhaber hinderte, das unterstützte den Charakterdarsteller, der auch nicht eine Falte im Wesen der oft so verschiedenartigen Rollen übersah, keine Gedankenäußerung der zu charakterisierenden Persönlichkeit unbeachtet ließ. Nicht der kleinste Zug wurde unterschlagen. Stets hatte der Zuschauer die Empfindung, daß Weiser beim Studium einer Rolle Steinchen für Steinchen zusammentrug und jede äußere oder innere Bewegung seines Helden zur Verteilung von Licht und Schatten zu verwerten suchte. Dabei mag es immer sein, daß sich ihm eine groß angelegte Gestalt des Dichters zunächst wie eine Art Vision offenbarte, so daß er so instinktiv ihren Charakter als ein Ganzes erschaute. Im wesentlichen mochte sich der Künstler aber wohl mehr auf seinen scharfen Verstand, als auf unbewußte Eingebung seines Gefühls verlassen.

Von den bedeutendsten Rollen Shakespeares seien genannt im «Julius Caesar» Casca, dann Brutus, zu dessen restloser Verkörperung ihm vielleicht der liebenswürdige, aus der Tiefe des Gemütes herausdringende Ton nicht durchweg zu Gebote stand, und Cassius, dessen schroffe heldenhafte Überlegenheit bei ihm allerdings zu vollendetem Ausdruck kam. So schuf er auch im Shylock eine die gemeinen Züge des Charakters zwar nicht verdeckende, aber doch einigermaßen mildernde Gestalt, so daß man mit der von H. Heine gekennzeichneten Frau am Ende der Gerichtsszene im vierten Akte ausrufen konnte: "The man is wronged". Mit köstlichem Humor spielte er im «Kaufmann von Venedig» auf den Gastreisen der Meininger auch den Marocco. Leistungen voll urwüchsigen Humors waren sodann «Tobias Rülp» in «Was ihr wollt», Mercutio in «Romeo und Julie» — später spielte er den Lorenzo —, Jacques in «Wie es Euch gefällt». In «Viel Lärm um nichts» war sein «Don Juan» eine scharfumrissene Leistung. Auch für die Narren im «Lear» — die Titelrolle selber und den Gloster hat er gleichfalls gespielt — und in «Was ihr wollt» fand er die rechten Töne. Im «Wintermärchen» machte er den Umschwung im Gefühlsleben des Leontes

glaublich; Musterleistungen waren ferner sein Jago im «Othello», in dem er später auch die Titelrolle spielte, und sein Jachimo in «Cymbeline». In den Königsdramen sind unvergeßliche Leistungen der Bastard in «König Johann», Gaunt in «Richard dem Zweiten», den er in jungen Jahren gleichfalls auf dem Repertoire hatte, «Richard der Dritte», dessen teuflische Natur er mit sichtlicher Hingebung zu hinreißender Wirkung brachte. Ebenso imponierte sein mächtiger Macbeth, dessen Wandlung im Gemüt er zu überzeugendem Ausdruck brachte. Und wenn ihm die unendliche, Geist und Körper in schmerzlichem Weh verzehrende Schwermut des Dänenprinzen, wie überhaupt das Ritardando und das Rubato weicher Empfindsamkeit in der Rolle des Hamlet versagt blieb, so entschädigte der ausgezeichnete Sprecher durch die gelungene Wiedergabe der feinen Ironie und des beißenden Sarkasmus. Doch genug; erschöpft auch die vorstehende kurze Skizze des Shakespeare-Darstellers nicht im Entferntesten die Bedeutung des so vielseitigen Künstlers, so mag sie doch vielleicht dazu dienen, im Herzen vieler, die ihn gekannt und verehrt haben, das Gefühl verdienter Dankbarkeit wach zu erhalten für den Mann, der länger als 20 Jahre dem Weimarischen Schauspiel ein zuverlässiger «Weiser» gewesen ist.

Otto Francke.

Theaterschau.

Max Reinhardt's Shakespeare-Zyklus im Deutschen Theater zu Berlin.

1. Vorgeschichte und Zweck des Shakespeare-Zyklus.

Reinhardt's ganze Liebe, sein Herz als Regisseur gehört Shakespeare. Von dem Tage an, da er als Regisseur und selbständiger Direktor ein eigenes größeres Theater zur Verfügung hatte, stellte er seine beste Kraft, seine ganze Tätigkeit in den Dienst am Werke Shakespeares. Das Wesentliche seiner Regiearbeit widmete er der Inszenierung der Shakespeare'schen Dramen. 1904 Direktor des Neuen Theaters geworden, leitete er am 31. Januar 1905 mit jener Aufführung von «Sommernachtstraum», der viele hunderte von Wiederholungen folgten, die Reihe seiner Shakespeare-Inszenierungen ein. Und als er im Oktober 1905 das Deutsche Theater übernahm, folgte bereits am 9. November die Erstaufführung des «Kaufmann von Venedig», am 15. September 1906 das «Wintermärchen». Von da ab verging nicht ein Jahr, das nicht zum mindesten eine neue Shakespeare-Inszenierung brachte. Und so sind allmählich dreizehn Werke des Dichters dem Spielplan der Reinhardt'schen Bühnen einverleibt worden. Shakespeare ist heute der Grundstock im Repertoire des Deutschen Theaters. Wenn Max Reinhardt der «representative man» für den Beruf des Regisseurs ist, dankt er dies in erster Linie seinen Shakespeare-Inszenierungen. Und andererseits: wenn heute von einer unbestreitbaren Renaissance der Shakespeare'schen Dramen auf der Deutschen Bühne gesprochen werden kann, ist dies eine Folge der Aufführungen im Deutschen Theater. Nie zuvor hat es auf deutschen Bühnen, die dem ernsten rezitierenden Schauspiel gewidmet waren, solche Erfolge, solche Aufführungsziffern, solche Einnahmen gegeben wie bei diesen Aufführungen. Von der Presse wurden sie anfangs mit einem Chorus der Emphase und des jubelnden Enthusiasmus begrüßt, in den sich später hämische Töne einer nörgelnden Kritik mischten (schon weil es leichter ist zu tadeln, als immerfort Variationen des Lobes zu finden), und der schließlich einer gleichmäßigeren und ruhigeren, aber umso wertvolleren starken Anerkennung Platz machte. Das Publikum aber ließ sich nicht beirren, emanzipierte sich in diesem Falle von der Kritik und strömte, immer von neuem begeistert, den Aufführungen in Massen zu. Naturgemäß ging das Kontagium auch auf die anderen Bühnen im Reiche über: an allen größeren Theatern wurden Dramen Shakespeares aufgeführt, neue inszeniert, an manchen Orten

die Reinhardt'schen Inszenierungen kopiert, auch vielfach schlecht kopiert, aber jedenfalls bleibt die Tatsache bestehen, daß niemals im Verlaufe der deutschen Theatergeschichte Shakespeare so viel gespielt wurde, wie in diesen letzten acht Jahren.

Das gemeinsame Charakteristikum dieser Aufführungen war ihre völlige Loslösung von aller bisherigen Tradition: Die Werke Shakespeares mit völlig unbefangenen, frischen Augen ansehen, sie aus dem Geiste unserer Zeit heraus begreifen, sie mit dem Geiste und dem Leben unserer Zeit erfüllen und sie mit den Mitteln des heutigen Theaters und der heutigen Schauspielkunst wiedergeben, das war das Geheimnis dieser Wirkung. Und wohl auch dies: an diese Wiedergabe eine Intensität zu setzen, über die nur ein Mann voll Tatkraft gebietet, der in dieser Aufgabe sein Lebenswerk sah.

Und nun hat sich dieser Mann nach nunmehr elfjähriger Direktionstätigkeit entschlossen, das Resultat seiner bisherigen Shakespeare-Arbeit noch einmal in einem Zyklus zusammenzufassen. Aber von seinem heutigen Standpunkt und seinem heutigen Können aus. Denn auch Reinhardt hat sich in diesen Jahren geändert. Nicht bloß daß er in seinem Können gewachsen, reifer, sicherer, ruhiger und souveräner geworden ist; er sieht auch vieles anders. Und so soll dieser Zyklus nicht bloß das Resultat seines bisherigen Schaffens geben, sondern auch den Weg andeuten, den er in Zunkunft zu gehen gedenkt. Darum hat er auf den bequemeren Ausweg verzichtet, die bisherigen Aufführungen mit sorgfältigen Retouchen wieder aufleben zu lassen, sondern er hat sie von Grund aus neu besetzt und neu inszeniert, neu im Dekorativen, neu im Schauspielerischen, neu in seiner Regiearbeit.

Die beiden Prinzipien, die für Reinhardts Entwicklung in den letzten Jahren am charakteristischsten sind, waren dabei ausschlaggebend: Der Wille zur Vereinfachung und die Betonung eines stärkeren Kontaktes zwischen Bühne und Publikum.

2. Vom Wesen der Regiearbeit.

Es scheint mir nicht überflüssig, einige Worte über das Wesen und den Gang der Regiearbeit im allgemeinen vorauszuschicken.

Wer von den Vielen, die heute im Theater sitzen und teils genießend, teils Zensuren erteilend, einen Theaterabend auf sich wirken lassen, ahnt, welche Unsumme von Arbeit nötig war, uns dies luftige Gebilde, dies in drei flüchtige Stunden gebannte Stück Leben entstehen zu lassen! Wer merkt es diesem Eintagsfliegendasein, diesem nichtigen Spiel an, daß es das Resultat monatelanger ernster Anstrengung ist und die Zusammenarbeit und äußerste Nervenanspannung Vieler erfordert! Wer weiß, daß alle diese vielen Funktionen von dem Willen eines Mannes gelenkt werden, in dessen Kopf das Bild entsprang, an dessen Herzen es genährt wurde, in dessen Nerven es vibrierte und in dessen eiserner Hand alle die Fäden zusammenlaufen!

Der Regisseur in diesem Sinne ist wohl erst ein Produkt unserer Zeit und die Geschichte seines Berufes noch so kurz, daß die allgemeine Verwirrung darüber erklärlich wird. Denn tatsächlich sehen die meisten in ihm einen besseren Dekorateur, den Herrn, der die Möbel aussucht und die Dekorationen wählt, die Statisten drillt, die Stellungen angibt und den Schauspielern sagt, wo sie aufzutreten und abzugehen haben, ob sie zu laut oder zu leise sprechen

und daß sie mehr Tempo nehmen sollen. Während er in Wirklichkeit die Sinne des Dichters, des Architekten, des Musikers, die Menschenkenntnis des Psychologen, die Psychologie des Diplomaten, die Energie des Strategen in sich vereinigen muß.

Die Vision eines Dichters in reales Leben umsetzen: was setzt dies nicht bloß an äußerlichen Kenntnissen voraus! Abgesehen vom Feingefühl für die Reize von Metrik und Rhythmus, an historischen und kulturhistorischen Kenntnissen, an Beherrschung aller Details der Lebensführung und der Sitten, an Kenntnis der Realität, selbst dort, wo der Stil ein Drüberhinaus verlangt.

Das reale Leben in den Mitteln des heutigen Theaters ausdrücken: welche Beherrschung des Theaterapparates in allen seinen Ressorts gehört dazu! Denn von Jahr zu Jahr, von Stück zu Stück erweitern sich die Möglichkeiten, ändern sich die Gesetze des Geschmacks. Und wenn das Werk eines Dichters nicht bloß aus der Seele seiner Zeit, sondern auch aus der Seele der unserigen verstanden werden soll, wenn sich, dem Entwicklungswillen der Gegenwart zufolge, die Idee des Dichters nicht bloß in seinen Worten, sondern auch in Farben und Tönen aussprechen soll, muß sich eine Synthese der historischen und der heutigen Bedingungen ergeben, die ein feinstes Gehör für Musikalisches, ein geschultes Auge für Farbenwirkungen, ein restlos vertrautes Spielen auf allen Federn des technischen Apparates bedingt. Schließlich aber, und das ist das Wichtigste von Allem, restlose Vertrautheit mit der Psyche des Schauspielers, dessen Behandlung alle Schwierigkeiten der Diplomatie beschämt.

Die Kunst des Regisseurs ist, ebenso wie die Kunst des Dramatikers, des Symphonikers, des Architekten eine dreidimensionale, eine Raumkunst und stellt gewissermaßen die Vereinigung dieser drei Künste dar. Im letzten Grunde bedeutet die gelungene Darstellung jedes neuen Dramas die Schöpfung einer neuen Welt, einer kleinen, runden, in sich geschlossenen Welt, die ihre eigene Atmosphäre hat und ihre eigenen Naturgesetze. Und jede dieser neuen Welten verlangt vom Regisseur (umso gebieterischer, je reicher und eigener er selbst ist), daß er sich ihr anpasse und mit ihr ein Neuer werde. Denn das hat die Regiekunst mit allen anderen Künsten gemein, daß ein reicher Mensch, durch alle Verwandlungen hindurch, immer wieder sich selbst ausspricht, nur daß sein Material das unbegrenzte des Theaters ist und aus Worten, Tönen, Farben und Menschenseelen besteht.

Der ungefähre Gang einer Regieführung ist folgender:

Die **Vorarbeit**, so lange der Regisseur mit dem Werke allein ist. Er liest es: und schon beim ersten Lesen bildet sich, intuitiv, die erste Vision des Werkes. (Sie wird in den meisten Fällen eine Raumvision sein.) Er liest immer wieder, und langsam kristallisiert sich der führende Regiegedanke (sein individuelles Verhältnis zum Werke). In Beispielen ausgedrückt: er wird im «Sommernachtstraum» das heitere Durcheinander der drei Gefühlswelten durch die Irrwege des Märchenwaldes führen; er wird in «Viel Lärm um Nichts» das Liebesmenuett als Leitmotiv empfinden und es ergibt sich ihm die Raumvorstellung eines Maskenfestes; im «Kaufmann von Venedig» wird ihm die Hauptsache venezianische Lebensfreude sein, die barbarische Bosheit wie einen bösen fremden Alp abschüttelt, und seine Phantasie wird ihr eine ganze Stadt voll Glanz,

Romantik und Musik als Schauplatz bauen. Und er wird im Hamlet nichts als das Ringen einer großen Seele sehen und alle Umwelt bescheiden in den Hintergrund rücken, fast nur als Stimmungsbegleitung für die Verfinsterungen jenes einen Gemütes gedacht.

Nun kommen die Stadien der Lektüre. Kenntnis des Dichters in der Gänze seiner Persönlichkeit, Kenntnis des Werks, seiner Geschichte und Bühnengeschichte, Kenntnis der Zeit, in der es entstanden ist, Kenntnis der Zeit, in der es spielt, ihrer Geschichte und Kulturgeschichte. Erst die Vertrautheit mit ihrem geistigen Inhalt, mit den Formen ihres gesellschaftlichen und täglichen Lebens, mit Sitten, Gewohnheiten, Trachten schafft jene Beherrschung und Sicherheit in allen Details, die nötig ist, um Wesentliches von Unwesentlichem zu scheiden und das volle Bild eines Stückes auszubauen.

Die dritte Etappe der Vorarbeit ist die Ausarbeitung des Regiebuches. Das Regiebuch stellt eine vollständige, bis in alle Details ausgeführte Paraphrase des Werkes dar in der Sprache des Regisseurs. Zu dem Ergebnis der bisherigen visuellen Vorstellung, das als genauer Dekorationsentwurf dem Buche eingezeichnet wird, tritt jetzt die akustische. Für jedes Wort wird die dazugehörige Empfindungsnüance gesucht, jeder Einschnitt, jede Pause wird vermerkt, das Tempo und jeder Tempowechsel wird vorgeschrieben, jede Bewegung, jede Stellung, jeder Stellungswechsel notiert. Gleichzeitig geht die dramaturgische Behandlung des Werkes vor sich, Striche, Kürzungen, eventuell nötige Zusammenziehungen werden eingetragen, wobei im allgemeinen als ein Grundprinzip der Reinhardt'schen Shakespeare-Regie die möglichst genaue Beibehaltung der originalen Szenenfolge anzusehen ist.

Auf diese gewissermaßen einsame Vorarbeit folgt als zweite Phase **die gemeinsame Arbeit mit den Hilfskräften.**

In Besprechungen mit dem Maler (für den ganzen Shakespeare ist dies Ernst Stern), dem Ingenieur, den technischen Fachmännern des Theaters wird das architektonisch-plastische Grundgerüst der Aufführung festgelegt. Hier beginnt der erste Kampf mit der Wirklichkeit und fremdem Willen. Was bis jetzt als Traum, als luftiges Phantasiegebilde im Hirn eines Einzelnen lebte, in der schrankenlosen Unbegrenztheit eines Traumlebens, das zahllose Farben, Nüancen, Schwingungen, Übergänge hat, die die Wirklichkeit nicht kennt, soll nun Realität und in die Möglichkeiten des lebendigen Theaterorganismus übertragen werden. Die geschlossene Einheit einer Vision muß, möglichst unverändert und ungebrochen, auf andere übertragen werden, fremdem Willen suggeriert werden, fremde Phantasien befruchten. Wenn dies geschehen, wenn alle diese Willen ganz von der einen leitenden Idee erfüllt sind und wie ein einziger Wille funktionieren, was nur als Resultat jahrelanger Zusammenarbeit möglich war, ja, um so einheitlicher und treuer arbeiten, je selbständiger und reicher sie sich entfalten können, beginnt der Kampf mit der Tücke und Widerspenstigkeit des Objekts, mit dem heutigen Stand der Theatertechnik. Skizzen werden entworfen, Grundrisse gezeichnet, endlich ein Modell hergestellt. So wird das ganze geistige Gerüst des Stückes noch einmal sozusagen körperlich auf die Drehbühne konstruiert: und wenn es auch nicht ohne Konzessionen und Abstriche hergeht, so gewinnt das Bild im Laufe dieses zähen Kampfes an Festigkeit und Gegenständlichkeit, und es ist jener Zustand der Konzentration

erreicht, der es ermöglicht, nunmehr ins Detail zu gehen und das Bild mit Farbe und Tönen zu beleben.

Parallel läuft die Arbeit mit dem Komponisten oder, wo Musik vorhanden ist, mit dem Kapellmeister. Wo sie nicht vorhanden ist und neu geschaffen werden muß, werden in eingehender Beratung mit dem Tonkünstler, aus den Bedürfnissen der Handlung und der Stimmung, die Stellen genau angegeben, die Musik erfordern, auch Rhythmus, Tempo, Stimmungsfarbe, Länge genau fixiert. Hier gibt sich von selbst die Gelegenheit, noch einmal die seelische Struktur des Werkes in deren Gänze aufzurollen. Wo eine vorhandene Musik genommen wird, wird sie so lange vorgespielt und durchprobiert, bis sie sich völlig eingeprägt hat und alle Anregungen, die sich aus ihr für Tonfärbung und Geste ergeben, rezipiert sind.

Dann — wahrhaftig nicht der leichteste Teil der Arbeit — die Rollenbesetzung. Denn im Theater ist es mit dem sic volo, sic jubeo nicht getan: bei dieser Intensität der Arbeit, die von allen gefordert wird, ist Freudigkeit eine notwendige Voraussetzung. Und es erfordert viel Überredungskunst und viel Diplomatie, diese allgemeine Freudigkeit zu erzielen; umsomehr als jeder Einzelne mit privaten Wünschen und persönlichen Meinungen auftritt. Da gilt es zunächst eine traditionell gewordene Wertung der Rollen zu bekämpfen, die sich im Laufe der Zeiten herausgebildet hat: auf einige Rollen, die als besonders dankbar gelten, stürzen sich Alle, und die anderen Rollen werden als undankbar a priori abgelehnt. Da gilt es nun, immer wieder zu beweisen, daß bei Shakespeare jede Rolle dankbar und ehrenvoll ist und daß es nur darauf ankommt, was Einer daraus macht und ob er die Kourage hat, sie mit frischen Augen anzusehen und mit neuen Kräften anzupacken, und daß eine wirklich neue Regie auch in Bezug auf die Rollen eine Umwertung aller Werte bedeutet. Dazu tritt die so häufige falsche Selbsteinschätzung der Schauspieler, von denen jeder Einzelne sich theoretisch alles zutraut und faktisch sich auf die altbewährten Mittel verläßt, denen er seine Popularität beim Publikum verdankt: während, umgekehrt, die Tendenz des Regisseurs dahin geht, jeden Einzelnen nur in dem Einmaligen und Einzigartigen seiner Kunst zu zeigen, aber dann in immer neuen und verschiedenen Aufgaben von einer immer neuen Seite: Der einzige vernünftige Weg, Künstler und Aufführung vor Verkalkung in alten Traditionen zu bewahren. Und so heißt es denn immer wieder überreden und überzeugen, daß der Schauspieler auch und gerade in Rollen, die ihm scheinbar, nach seiner subjektiven Auffassung nicht liegen, seine besten, aber noch latenten Kräfte zeigen und seine Wirkung frisch halten kann. Schließlich bedeutet die Rollenbesetzung durch den Regisseur nicht bloß das Bekenntnis zu einer ganz bestimmten Auffassung des Stückes, sondern auch gewissermaßen eine Kritik der Schauspieler; und muß daher mit einer ganz besonderen Vorsicht und Behutsamkeit angepackt werden. Wenn nun endlich alle Wünsche beschwichtigt, alle Meinungen unter einen Hut gebracht, die Rollen ausgeteilt, mit denen, die es wünschen und brauchen, die Auffassungen besprochen sind, mit einem Wort, die Komödie in Schick gebracht ist, tritt die Regie in ihre dritte und letzte Phase, in die der **Probenarbeit**.

Mit dem Regiebuche in der Hand, mit dem vollständigen Bilde des Werkes im Kopfe kommt der Regisseur auf die ersten Proben, die sogenannten Arrangierproben, die eigentlich lediglich zur Fixierung der Stellungen be-

stimmt sind. Und wenn er auch seiner Grundidee und seiner ursprünglichen Vision in allem wesentlichen treu bleibt, geht von dem lebenden Material, das er in seinen Händen fühlt, ein so starkes Fluidum auf ihn über, daß sein Bild zwar nicht geändert, aber immer voller, blühender, lebensähnlicher wird: wie eben Wirklichkeit stärker und reicher ist als alle Vorstellung. Und wenn das Stück auf den Arrangierproben zu Ende gestellt ist und nun auf den Stückproben Akt für Akt bis ins kleinste Detail durchgearbeitet wird, jeder Satz, jeder Tonfall festgelegt, jede Szene so lange wiederholt wird, bis alles sitzt, wächst in ihm dieser Zustand gespanntester Energie, die keinen Augenblick ausläßt, bis sie in den Generalproben ihren Höhepunkt erreicht. Diese Energie kann sich nur dadurch immer wach und auf der Höhe halten, daß sie bei aller äußeren Ruhe jedem Einzelnen gegenüber eine andere Form annimmt. Die Einen sind wie Wachs in seinen Händen: die kleinste Andeutung genügt; bei Anderen muß er jeden Satz, jeden Ton, so lange vorsprechen, bis sie sich ihn ganz zu eigen gemacht haben; Andere wieder sind träge und müssen förmlich nervös gemacht und böse werden, bis sie aus sich heraus gebracht werden; dann sind andere, die zunächst gar nicht auf ihn reagieren; er läßt sie eine Weile laufen und wartet so lange, bis sie den einen Ton bringen, den er brauchen kann und auf den er sie nun die ganze Rolle stellen läßt; und selbst wenn einer partout seinen eigenen Weg gehen will, und der Weg ist gut, nur anders als er ursprünglich wollte, kommt es ihm nicht darauf an, nachzugeben und die eigene Auffassung zu modifizieren; und nur in den seltensten Fällen gibt er einen ganz auf: dann aber wird die Rolle auch unsentimental umbesetzt. Der liebste Weg ist ihm, jeden zu sich selbst, zu seiner eigensten Natur zu zwingen, sein eigentliches Wesen aus ihm ans Licht zu ziehen und über sich und sein normales Kräftemaß hinaus zu steigern. Das erreicht er dadurch, daß er diese aufs äußerste gespannte Intensität und Nervosität über die Generalproben hinaus bis in die Vorstellung anhalten läßt. Ja während an den meisten anderen Bühnen die Generalproben, das sind die letzten Proben in Kostüm und Maske, in denen nicht mehr unterbrochen wird, bereits das vollständige Bild der Aufführung geben, fällt hier der letzte und gewiß nicht kleinste Teil der Anstrengung in die Zeit zwischen Generalprobe und Aufführung: es wird probiert, gestrichen, durchgesprochen und manchmal selbst Wesentliches geändert, erstens weil tatsächlich die Generalprobe den besten Maßstab der notwendigen Korrekturen ergibt und zweitens eben deshalb, um bis in die letzte Minute den Strom von Intensität, Arbeit und Begeisterung nicht unterbrechen zu lassen, den das Theater braucht, wenn es wie Leben wirken soll.

3. Der Shakespeare-Zyklus.

«Ein Sommernachtstraum.»

Der Regiegrundgedanke baut, geistig wie architektonisch, das Stück auf als einen Irrwald der Liebe, dicht, kraus, verschlungen, sommerschwül und nachtdunkel, mit unzähligen verschlungenen Irrwegen, Hügeln, Lichtungen, krausem Buschwerk und verwirrendem Gestrüpp, in dem die armen Liebesinstinkte, ihrer selbst nicht bewußt, irren und stolpern, von unsichtbarem Luftgesindel geneckt, von versteckten Rufen genarrt, bis sie, ganz unsicher geworden

in ihrer Liebe nicht mehr ein und aus wissen und, müde gehetzt, in den erlösenden Schlaf sinken.

Diese Komödie der Liebesirrungen spielt sich in drei Sphären ab:

1. in der übermenschlichen der Elfenwelt. Der Eindruck von Geisterhaftigkeit wird, abgesehen von den Hilfen der Beleuchtung und des Kostüms (Betonung des Waldhaften in Farben und Formen), vor allem durch enge Anlehnung an den Rhythmus der Mendelssohn'schen Musik in den Reigen, den Gesten, der rezitatorischen Behandlung des Wortes hervorgebracht. Oberon spricht, Titania kost, Puck lockt fast in den Melodien des Orchesters. Für Oberon und Titania sind Schauspieler wie Alexander Moissi und Frau Konstantin gewählt, deren Stärke in der musikalischen Sprachtechnik liegt.

2. In der menschlichen der Liebespaare. Diese Szenen sind ganz auf Heiterkeit, Drolerie und jugendlich gesunde Sinnlichkeit gestellt. Liebespsychologie, die sich selbst nicht allzu ernst nimmt.

3. In der untermenschlichen der Rüpel. Hier kam es vor allem darauf an, den Eindruck zu vermeiden, als ob Schauspieler sich selbst parodierten: sondern den gutmütig-hilflosen Übereifer eines proletarischen Dilettantismus zu zeigen. In den Waldszenen ein fast rührendes Nichtsahnen vor dem Unbegreiflichen, im Ganzen dasselbe Spiel wie in den beiden oberen Sphären, nur in drastisch tölpelhaften Formen.

Im kontrastierenden Durcheinander dieser drei scharf differenzierten Welten, die durch den elfisch-musikalischen Oberton doch nie die poetische Einheit verlieren, liegt die Regieaufgabe der Waldszenen.

Was schon immer den Hauptunterschied zwischen Reinhardts «Sommernachtstraum» und dem anderen «Sommernachtstraum»-Aufführungen machte:

der Wald nicht als Kulisse, sondern als poetische Realität;

die Koinzidenz von Bewegung und Wort mit der Musik;

die Kourage, in der Heiterkeit der Liebespaare bis an die äußerste Grenze zu gehen. Diese Szenen, bisher immer als die sentimental-seriöse Partie des Stückes behandelt, wurden zum erstenmal in ihrer latenten Komik dargestellt: Durch das fast volkstümlich illustrierende Bild der «Wechsel-das-Bäumchen»-Szene, durch die drastische Zankszene, durch die fast realistische Wiedergabe des Erwachens aus dem Sommernachtstraum.

Die Auffassung des Puck (sonst immer als zierliches Hosenröllchen von einer Naiven gespielt) als Waldteufel, als Gassenjungen unter dem Elfenvolk, von Gertrud Eysoldt mit tiefen, fast animalischen Lauten, kräftigen Gesten ins Keck-Faunische gehoben;

das alles ist in der Aufführung des Zyklus zum Teil beibehalten, zum Teil bewußter und verstärkt worden.

Wesentlich gewonnen aber hat die Aufführung des Zyklus (abgesehen von der größeren Sicherheit und Intensität) vor allem durch die deutliche Vereinfachung in jeder Hinsicht. Viel unwesentliches Rankenwerk, das sich allmählich gebildet, ist wieder beseitigt und beschnitten worden: so namentlich in den Rüpelszenen. Danach sind nunmehr in erster Linie Hans Waßmann als Zettel-Pyramus und Viktor Arnold als Flaut-Thisbe, bei aller Lustigkeit und Breite der Komik, fast rührend menschlich in ihrer Wirkung. Ganz unterdrücken läßt sich das Extempore nicht: dem Komiker die Improvisation untersagen heißt ihm seine gute Laune rauben.

Am stärksten hat die Vereinfachung den ersten und den letzten Akt umgestaltet. Sie geben jetzt gewissermaßen den Rahmen für das ganze Spiel ab. Theseus und Hippolyta sind schon im ersten Akt auf die Vorderbühne versetzt, vor einem architektonischen Vorhang als Hintergrund. Sie sind heiterer und verliebter geworden und Theseus spricht seine Drohungen gegen Hermia wie aus einer amoureusen Zerstreutheit, ohne sie einen Moment ernst zu nehmen. Der allzufeierliche Aufbau des letzten Aktes ist verschwunden, dafür gibt die Drehbühne die Möglichkeit, den Hochzeitsmarsch wirklich darzustellen, mit den Rüpeln als Abschluß. Und Theseus und Hippolyta lagern sich mit ihrem Gefolge auf der Vorderbühne und genießen das Spiel von Pyramus und Thisbe fast mitten unter dem wirklichen Publikum, als moderner Chorus, Stück und Darstellung im Konversationston witzig glossierend, fast ein Teil des Publikums. Ihr Griechentum, von Shakespeare selbst nicht realer genommen als zur Namenwahl nötig, ist auch in den Kostümen nur mehr angedeutet, gewissermaßen ein elisabethanisch stilisiertes Hellenentum.

«Viel Lärm um Nichts.»

Grundgedanke der Aufführung: das Leben als Menuett.

Ein heiteres Durchtanzen durch Leben, Schicksal und Liebe. Nichts ist so ernst, so schwer, daß es sich nicht durch Tanz erreichen und überwinden ließe.

Ein Tanzen, das etwas von heiterem Kampf und Gefecht hat. Liebe, die aus Kampf entsteht, sich als Wortgefecht kundgibt, als Tanz endet.

Die Renaissance-Auffassung des Lebens. Renaissancemenschen, Menschen die zu Fest, Spiel und Kampf geschaffen sind und die auch das ernste Schicksal nicht ernster nehmen als Fest und Gefecht.

Diese Heiterkeit des Südens und der Renaissance ist die Stilabsicht dieser Aufführung. Darauf, auf festliche Helligkeit und tänzerische Leichtigkeit sind Dekorationen, Kostüme und das Spiel der Menschen miteinander gestellt.

Die Intrigue, das Schicksal der armen Hero wird nicht allzu ernst behandelt. Ein dunkler Kontrast, um die Helligkeit des Ganzen zu erhöhen. Ihre Träger werden fast parodistisch genommen, mehr als griesgrämige Spaßverderber denn als typische Intriguanten. Gewissermaßen das schwarze spanische Element in der hellfarbigen Renaissance-Komödie. Der böse Verleumder Don Juan-Biensfeldts hat mehr vom Malvolio als vom Jago.

Alles andere ist in helle Heiterkeit der Renaissance getaucht.

So spricht Bassermann seinen Benedikt nicht als zierlichen Amoroso, sondern als Mann, als verwegenen Drauflosgänger, als Fechter. Ein braver Kerl durch und durch, der aber immer witzeln, lachen, spotten, raufen muß. Ist kein anderer da, mit sich selbst. Am liebsten mit der, die er liebt.

So spielt Else Heims die Beatrice. Gesund, kräftig, saftig, meilenweit von jeder Prüderie und Zimperlichkeit. Eine wehrhafte Anmut, eine tapfere Lieblichkeit. Ein echtes Weibchen, aber eins, das sich wehrt und bis an die Zähne entschlossen ist, sich zu verteidigen.

So wird die Liebe in diesem Stück gespielt: für die Anderen ein köstliches Spiel zum Zusehen und Hetzen, für die beiden Beteiligten ein Tanz der Geschlechter, aus Kampf geboren, im Kampf gesteigert, in ewigen Wortgefechten,

die ihren Ernst verstecken sollen, bis zum Ende geführt. Auch hier wieder jener holde Irrtum der Liebe, die ihrer nie ganz sicher und bewußt ist.

Zwischendurch das Satyrspiel der Gerichtsdienerszenen, von Waßmann mit derbster Tölpelhaftigkeit gespielt, eine Persiflage aller wichtigtuerischen Aufgeblasenheit, die sich immer irrt und sich und alles Unwichtige so furchtbar wichtig nimmt, wie nichts im Leben genommen zu werden braucht.

Und alles endigt im Tanze.

«Hamlet.»

Diese Aufführung hat einen Schauplatz, der wichtig ist: die Seele Hamlets.

Darum muß er den Zuschauern möglichst nahe gebracht werden. Sie müssen ihm ins Weiße des Auges sehen können und durch das Auge tief in die Seele.

Das ist der Vorteil der Vorderbühne.

Sie ermöglicht es, daß Hamlet fast mitten im Publikum ist. Es kann jede Bewegung seiner Stimme hören, jedes Zucken in seinem Gesichte wahrnehmen. So wird er fast ein Stück von ihm, wird fast zeitlos und jene Nähe ist hergestellt, die nötig ist, wenn wir den ewigen Menschheitstypus spüren sollen, das Tat-twam-asi, wenn jeder sich selbst im Hamlet erkennen soll.

Alles andere muß Stimmung und Andeutung bleiben. Reflex der Hamlet-Stimmung (in der Schneenacht der Geistererscheinung auf der Terrasse und in der Friedhofszene) und Andeutung eines barbarischen, aufreizend wüsten und prunkhaften Hintergrundes. Die Anti-Hamlet-Welt darf nicht mehr als ein greller Hintergrund sein. Die Farben der Vorhänge genügen.

In dieser Richtung bedeutet die neue Hamlet-Aufführung des Shakespeare-Zyklus einen Schritt zu weiterer Vereinfachung. Im übrigen war sie bemüht, gegenüber der früheren Darstellung, die Stimme des Geistes ein wenig zu entmaterialisieren, im Wesen des Königs das Animalische, von Wein und Lüsten Aufgeschwemmte stärker zu betonen, die Szenen der Königin (Rosa Bertens) dramatischer, die Rede des Schauspielers (Rudolf Schildkraut), statt bloß charakteristisch, menschlich echter und rührender zu gestalten. Der bei aller Komik ergreifend gutmütige Polonius Viktor Arnolds und der männlich ernste Horatio Wintersteins blieben.

Zwischen ihnen Alexander Moissi als Hamlet. In der Erscheinung noch immer der prinzliche Knabe. Noch immer durch die schlanke vornehme Biegsamkeit seiner Bewegungen bezaubernd, durch die Melancholie seiner musikalischen Stimme rührend, ist sein Hamlet über diese Wirkungen hinaus ins Geistige gewachsen. Er zeigt, wie aus dem Jüngling durch die Aufgabe der Mann wird. Er ist kein ironischer Dialektiker und kein pathetischer Weltverbesserer; sondern einer, der sich durch den Schmerz in die leidenschaftliche Erregung peitscht, die er zur Tat braucht. Und darum liegen seine Höhepunkte in der Szene mit der Mutter und in den Szenen des letzten Aktes. Dort wo er die Nähe des Todes spürt und Leben, Schicksal, Aufgabe und Tat tief unter ihm liegen, in dieser schon wieder fast heiteren Schmerzlichkeit der letzten Szenen scheint sein Hamlet sich ganz gefunden zu haben.

«Der Kaufmann von Venedig.»

Held, Mittelpunkt, Herz und Wesen dieser Aufführung ist: Venedig. Nicht Shylock, sondern Venedig.

Das ewig singende, ewig summende Venedig. Eine Stadt, die von Lebenslust, Genuß, Freude und Ausgelassenheit jauchzt. Die sich als Hauptstadt und Mittelpunkt der Welt fühlt. Sitz der Kultur und feinen Geistigkeit, hohe Schule aller Lebenskunst und Eleganz, getaucht in Glanz und Sonne, durchflutet von Musik.

Freilich auch von Schwermut und Melancholie, weil sie untrennbar zur Freude gehören, von Lebenssinn und Sünde, die ach! so schön sind, und von unheilschwangerem Schicksal.

Venedig mit Winkeln, Brücken und Plätzen, mit den engen Gassen, in denen fröhliche Rufe über das Wasser hin hallen und ein lautes, heiteres, witziges, verliebtes Wesen treibt.

Dieses Venedig war aufzubauen, aber nicht überladen mit tausend Details, die jeder Einzelne besser zu kennen glaubt, nicht mit den üblichen konventionellen Gondelzeug, sondern nur das Wesentliche, nur in der diskreten Andeutung, damit der Phantasie zu tun übrig bleibt, nur in wenigen Ausschnitten, die die Illusion fortsetzt und weiter verfolgt, bis sie sich in so viele Winkel und Gäßchen verliert, die keine Wirklichkeit der Welt auf der Bühne aufzubauen vermag.

Die Drehbühne ermöglicht das. Drei oder vier Ausschnitte, von vorn nach hinten, von rechts nach links gezeigt, und in Variationen abgedeckt, geben die Illusion unzähliger Veduten einer ganzen Stadt.

Das bedeutet eine wesentliche Vereinfachung gegenüber der früheren Aufführung, die durch allzu detailliertes Rankenwerk an den Häusern die einzelnen Décors zu sehr kenntlich machte. Realismus im Unwesentlichen wirkt eben immer unwirklicher als die bloße Andeutung.

Auch das Porzia-Zimmer ist vereinfacht worden: Statt des früheren prunkvollen Aufbaus in Gold jetzt ein in warmem Blau gehaltener Früh-Renaissance-Saal von edler Ruhe in Formen und Farbe. Auch der Gerichtssaal ist jetzt besser und richtiger. Überdies ermöglicht die Hinzuziehung der Vorderbühne einen gewissen Zusammenhang mit der Außenwelt und eine lebhaftere Bewegung in Auftritten und Abgängen.

Eine der Brücken ist an die Vorderbühne gebaut: dadurch spielt sich die Tubalszene unmittelbar vor dem Publikum ab und erhält eine besondere Eindringlichkeit.

Kostüm: Das Quattrocento.

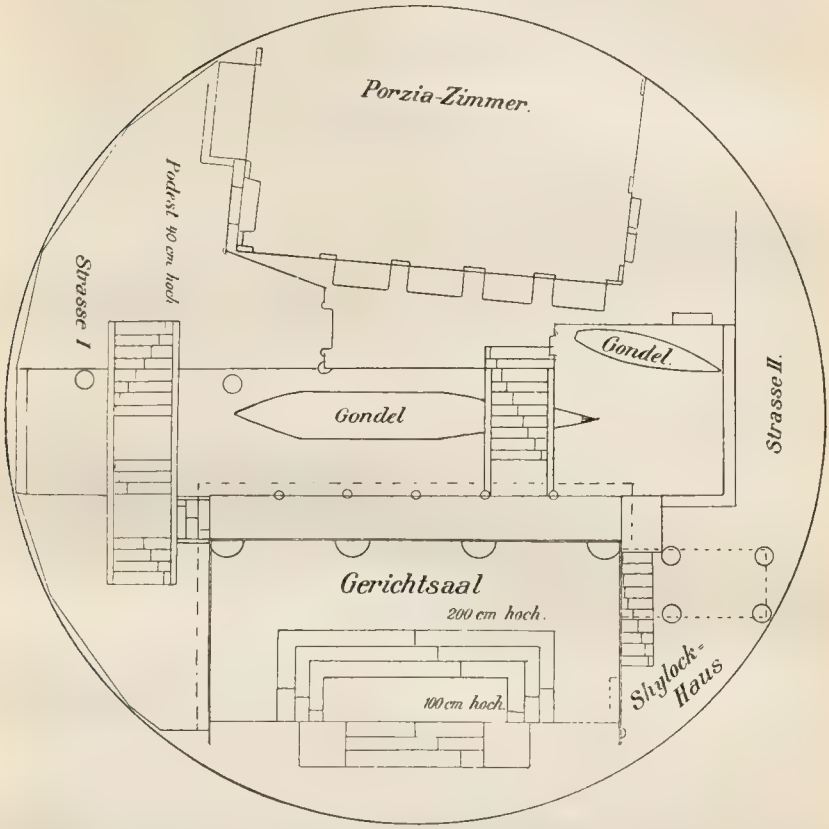
In dieser Umwelt trällert, singt, liebelt, lacht diese witzig charmante, liebenswürdig leichtfertige Gesellschaft sorgloser Venezianer Nobili, zu allem fähig, zu allem begabt, zu Abenteuern und Schabernack, aber auch zu Freundschaft und Liebe, ein wenig skrupellos, aber dem Auge so wohlgefällig, daß man ihr bißchen Schmarotzerwesen und Schuldenmachen mehr der Sitte der Zeit als ihnen ankreidet, diese amüsanten, hübschen, schlankbeinigen, verliebten jungen Burschen, die keine andere Rechtfertigung in sich haben als Musik.

Sie sehen Venedig etwa so wie der Athener Athen oder der Franzose Paris: die eigentliche Welt, außerhalb deren es kein Leben gibt; draußen ist das Nichts, das Chaos, das Exil. Eine für sich geschlossene Welt, eine geschlossene Gesell-

Deutsches Theater, Berlin.

Ernst Sterns Skizze zum Ghetto im ‚Kaufmann von Venedig'.

schaft; und alle, die nicht dazu gehören, sind Fremde, sind Ausländer, sind Barbaren; zählen nicht und sind dazu da, daß man über sie lacht, wie Porzia und Nerissa über die ausländischen Freier lachen; sind komisch, wie die Herzöge von Marokko und Arragon. Daß Shakespeare diese beiden Figuren äußerst komisch intentioniert hat, geht aus dem Rhythmus dieser Szenen, dem Inhalt



Deutsches Theater Berlin.

Grundriß für die Drehbühne zu Ernst Sterns Dekorationen des „Kaufmann von Venedig", ausgeführt von Rudolf Dworsky.

ihrer Reden, den Inschriften der Kästchen, den Glossierungen durch Porzia und Nerissa klar hervor. Und dieselbe Ausländerkomik hat, letzten Grundes, auch Shylock. Der lästige Fremde, ein störender, unheimlicher Gast, Shakespeare gewiß ebenso widerlich und lächerlich und barbarisch, wie den Venezianern. Der geprellte Jude im Märchenspiel, der freilich einen Moment lang wie eine gefährliche Gewitterwolke in den sorgenlos heiteren Himmel der Venezianer bricht. Aber sobald durch das Wort der Porzia die Wolke verzogen, die Gefahr vorüber ist, bricht die ganze Lebensfreude Venedigs in einem Schrei der Erlösung aus, das Glück jauchzt noch einmal so hell auf und die letzte Erinnerung an jenes unheimlich Fremde versinkt in einem Meer von Musik.

In diesem Sinne (der wohl sicherlich der Sinn Shakespeares war) spielt Bassermann den Shylock: häßlich, unheimlich, böse, fast grotesk. Während Schildkraut (der die Rolle schon früher spielte und im Zyklus mit Bassermann alterniert) ihn aus der (von Shakespeare allerdings mit großer dichterischer Objektivität vorbereiteten) Dialektik des getretenen Opfers darstellt, rührend und Mitleid erweckend, weniger Shakespeare als Rembrandt, dabei unterstützt von einer unerhörten Echtheit in Ausdruck und Geste des Orientalen.

Die Porzia ist jetzt Else Heims.

«König Lear.»

Innerstes Wesen dieses Werkes: Aufschrei einer tief verwundeten, im Tiefsten getroffenen, verzweifelten Seele aus weher Brust, so gell, so über alle Begriffe schmerzlich, daß er nicht mehr zu ertragen wäre, wenn nicht gleichzeitig alle Schleier einer märchenhaften Ferne um dieses Werk webten. Lears Verzweiflung über Undank und Schlechtigkeit der Welt hat etwas von tierhaftem Rasen an sich, vom Aufbrüllen eines verwundeten Tieres, das Menschenohren aus der Nähe nicht hören können. Auch die Schlechtigkeit der Welt ist in so grausam schrillen Tönen gehalten, daß sie nur durch Distanzierung, durch Übertragen in eine barbarisch-sagenhaft entlegene Zeit noch erträglich gemacht werden kann.

Dazu kommt: Die besondere Natur des Schauspielers, der für die Rolle des König Lear vorgesehen war. (Der Wille des Regisseurs Reinhardt ist, wie gesagt, schon bei der ersten Konzeption der Regievision mitbestimmt durch die Art der Schauspieler, die ihm vorschweben). In diesem Falle Bassermann, einer der natürlichsten und menschlichsten Schauspieler, dessen ganz auf Wirklichkeit und psychische Wahrheit gestellte Kunst die schmerzliche Nähe der Lear-Menschlichkeit noch multipliziert hätte.

Darum mußten Werk und Hauptdarsteller, um nicht übernah und allzulaut zu wirken, dem Publikum ferner gerückt werden, und das war nur zu erreichen durch eine möglichst starke Betonung des märchenhaften Charakters der Dichtung, durch Entwirklichung und Stilisierung.

Auch das Märchen durfte nur angedeutet, nicht realistisch ausgearbeitet werden. Nur das (stilisierte) Ornament, ein seltsames, barbarisches, völlig unwirkliches Ornament, in den kräftigsten Farben konsequent durchgeführt, konnte den Eindruck der grausamen Wirklichkeit mildern, ohne ihn aufzuheben, ja sogar ihre Gewalt bis zu einer erlösenden, mythischen Höhe steigern.

Demselben Zwecke dienten das exotisch prunkvolle Zeremoniell der ersten Szenen, das Hereintragen des Königs in einer Sänfte, der übermächtige Thron, an dessen Stufe, kontrastierend, die schmächtige Gestalt des Narren (Moissi) armselig kauerte, das Spiel mit dem Szepter, der als barbarische Kuriosität wirkende, gewichtige Landkartentisch, die große Aktion der Länderverteilung. Demselben Zwecke die primitive Monumentalität in der Szenerie des Burghofs (mit dem wüsten Zechgelage der Ritter) und vor dem Schloßtor Glosters, bloß in wuchtigen Flächen angedeutet. All das rückte die Umwelt Lears in eine mystische, unwirkliche Ferne und verhalf der noblen, schlanken Erscheinung Bassermanns zu einer fast übermenschlichen Hoheit. Wenn er bei dem Fluche gegen Goneril, den als rhetorisches Kabinettstück auszugestalten seine Natur

von vornherein ausschloß, niederkniete und vor innerer Erschütterung lallte und stammelte, so wirkte das wie eine heidnische, rituale Handlung von unheimlicher sakraler Gewalt.

Dasselbe Bemühen um Unwirklichkeit, um bloße Andeutung des Wirklichen herrschte in dieser Aufführung auch bei der Wiedergabe der Natur, die in dieses Werk in einer so merkwürdigen Analogie mit dem furchtbaren Walten des Schicksals verwoben ist. Die Heide: nichts als eine endlose Weite, über die sich der nachtdunkle Himmel des Kuppelhorizonts wölbt. Drei Narren kauern im Nichts; im Chaos, im Schatten von Nacht und Nebel. Und der Donner rollt, der Regen prasselt, der Wind heult und saust. Erheben sich dann, und man sieht sie (die Drehbühne ermöglicht es) torkelnd und wankend ihren gespenstischen Leidensweg im Dunkel über die Heide in die Hütte ziehen.

Hier und im Kornfeld, in den beiden Szenen, wo die Leidenschaft ihren Höhepunkt überschritten hat und nur mehr Schmerz und tiefste menschliche Verzweiflung sprechen, wird die Andeutung realer; die Umwelt wirklicher. Die Armseligkeit der Hütte ist die einzige Wirklichkeit, die einem König von aller unwirklichen Herrlichkeit der Welt geblieben ist, zum Unterkriechen, wenn er friert, nebst zwei armen, nackten Narren, an deren Treue er sich wärmen kann. Hier, unter dem niederen Dach der Bauernhütte, in ihre engen Wände scheint alles Elend und aller Wahn der Welt gedrängt zu sein. Und während der Narr singt, der arme Tom lallt, der König rast, heult der Sturmwind, rollt der Donner, prasselt der Regen: die grausigste Symphonie der furchtbar grausamen Natur und der noch grausameren menschliche Verzweiflung.

Seinen menschlichen Höhepunkt erreichte Bassermanns Lear in der Zeltszene mit Cordelia, wo er sein letztes Erwachen und Auslöschen mit dem Schimmer einer unendlich gütigen, milden Weisheit verklärte.

Der Gesamttendenz dieser Aufführung, den Eindruck der Menschlichkeit durch den phantastischen Märchencharakter der Umwelt zu steigern und zu erhöhen, entspricht völlig die Gestaltung des Narren durch Moissi, der in dieser Figur eine Synthese von Phantastik und Menschlichkeit versucht.

Der Kent (von Eduard v. Winterstein gespielt) ragt, ein getreuer Eckart, wie ein ungeheures, treuherziges Stück Wirklichkeit in die Märchenwelt hinein.

Bei den drei Töchtern Lears herrschte das Bestreben vor, eine gewisse Einheit des Blutes aufzuzeigen. Auch Cordelia mußte, wie die stolze Goneril und die wilde Regan, Blut vom Blute ihres Vaters sein und etwas von dem trotzigen, ungebärdigen und unbeugsamen Wesen dieses Titanidenhauses haben.

Edgar: eine jener nicht seltenen Figuren, bei denen Shakespeare vielleicht mit einer ganz besonderen Begabung seines Ensembles zu rechnen hatte; oder in die er, höchst versteckt natürlich, seine ganze Liebe für das schauspielerische Wesen legte. Hier, in dieser Aufführung: dem Äußeren nach ein etwas scheuer und weltfremder, fast plumper Bauernjunker. Dessen treibende Eigenschaft Schamhaftigkeit ist; und der, aus Scham, um sein von Liebe überreiches Herz zu verstecken, sich verstellen, Masken annehmen, spielen muß. So spielt er den Narren, weil er sich nicht anders vor der Feindseligkeit und den Anschlägen der Menschen schützen kann. In seinem angenommenen Wahn aber drängen sich ihm seltsame Lieder auf die Lippen, wie er sie im Volk und von den Bauern gehört hat, in denen von Teufelsspuk und bösen Geistern, von schmutzigen Lüsten und Versuchern die Rede ist. Mit zitternder Stimme lallt er die unheim-

liche Höllenlitanei, in der sich die ganze Not seines armen, von Mitleid überströmenden Herzens ausspricht. Und dann nähert er sich, in anderen Masken, seinem Vater und spielt dem Blinden eine ganze Skala von Täuschungen vor, nur um nicht vor Liebe, Mitleid und Zärtlichkeit aufschreien zu müssen. Und steht, in dieser Tragödie der übermenschlich-menschlichen Passion, fast wie ein Gleichnis der Schauspielkunst, ja aller Kunst.

Arthur Kahane.

Shakespeare-Aufführungen am Dresdener Hoftheater.

Seit durch die ersten Übersetzungen und Bearbeitungen Shakespeare in Deutschland bekannt wurde, nennen wir ihn unser eigen, und können uns rühmen, daß er bei uns heimischer geworden ist als in England. Und doch ringen wir fortwährend, ihn mehr und mehr uns anzueignen. Einem doppelten Ziel gelten unsere Bestrebungen, die beste Übersetzung zu erhalten, und die zweckmäßigste Art zu finden, wie Shakespeare inszeniert werden soll. Wenn dieses Ziel einst erreicht sein wird, dann können wir auch eine einheitliche Texteinrichtung für alle deutschen Bühnen erwarten, während jetzt die meisten Bühnen verschiedenartige Übersetzungen und voneinander abweichende Striche aufzuweisen haben. Mit heißem Bemühen suchen wir Shakespeare für unsere Bühne zu gewinnen, den echten, unverfälschten Shakespeare, nicht mehr den verarbeiteten und veränderten, sondern das Original! Das Gefüge, der Bau seiner Werke soll erhalten bleiben, in der Art, wie sie vom Dichter geschaffen wurden, nur mit unwesentlichen Kürzungen, wie sie ohne Schädigung des Ganzen bei jedem Drama, das ein gewisses Zeitmaß überschreitet, vorgenommen werden müssen; und allenfalls mit Zusammenfügen solcher Szenen, die sich ohne Störung und Beeinträchtigung des Eindruckes aneinander schließen lassen. Und dieses, möglichst unveränderte Drama versuchen wir mit all den, in fortgeschrittener Bühnentechnik zu ermöglichenden, stimmungfördernden Szenerien auszustatten. In England führte das Prinzip der Ausstattungskunst dazu, die Aufführung der Werke Shakespeares zu kostbaren Schaustücken zu gestalten, bei denen durch den Glanz und Reichtum der Dekorationen und Kostüme eine mächtige Anziehung für das Publikum erzielt wurde. Wie weit die Absicht, durch dekorativen Reiz zu wirken, auf die Inszenierung Einfluß hatte, mag ein Beispiel zeigen: In der prachtvollen Aufführung von «Romeo und Julia», die Irving 1882 am Lyceum-Theater in London veranstaltete, wurde im V. Akt, in der Szene vor dem Grabmal der Capulets, mitten im Monolog Romeos, nach dem Zweikampf mit Paris ein Einschnitt gemacht, um eine Verwandlung herbeizuführen, die in das Grabmal führte. Über eine hohe Treppe schleppte dann Romeo die Leiche des Paris herab, um mit den Worten des Monologs fortzufahren:

«Da lieg begraben, Tod, von einem Toten.»

(Diese kostbare Ausstattung hatte übrigens £ 8000, also 160000 Mk. gekostet, wie ich durch eine Besprechung mit Irving in Erfahrung brachte. Ich sollte für Direktor Hofmann in Köln die Ausstattung erwerben. Irving wollte sie,

nachdem er sie einige Monate in London ausgenutzt hatte, für £ 2000 = 40000Mk. verkaufen, Hofmann bot aber nur die Hälfte, so scheiterte das Projekt. Irving befand sich in einem Irrtum, daß er annahm, die Aufführungen in Köln könnten ebenfalls einige Wochen andauern und dann die Ausstattung noch in anderen Städten Deutschlands vorgeführt und verwertet werden.) In Deutschland führte das Bestreben, der Ausstattungsmanie zu begegnen, die Kosten einer Shakespeare-Aufführung zu verringern und vor allen Dingen den Dichter in der besten, ihm zukommenden Art zu inszenieren, zu mannigfaltigen Versuchen. Anstatt in der naturalistischen Behandlung der Bühne fortzufahren, suchte man zu stilisieren, die Dekoration nur anzudeuten und dadurch an Zeit für die Aufstellung der Dekorationen und damit für die Verwandlungen zu sparen. Diesen Versuchen, die aus praktischen Gründen hervorgerufen waren, gesellten sich die von ästhetischen Beweggründen veranlaßten, die darauf hinausgingen, einerseits die Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum aufzuheben oder die Bühne ganz als andersartigen Raum zu gestalten und die Bühnendarstellung zu reliefartiger Bildwirkung zu bringen. Aber auch die Neuerer, die sich zuweilen in zu tiefsinnige Betrachtungen über das Raumproblem der Bühne ergehen, müssen zugestehen, daß zu allen Zeiten, seitdem das Drama eine Verkörperung findet, dies auf einer Bühne geschah, vor der sich der Zuschauerraum befindet, und daß stets eine Illusionierung auf der Bühne angestrebt wurde. Dies ist in den Absichten der Dichtung notwendig inbegriffen und liegt im Wesen des Schauspiels. Und so lebhaft der Widerwille gegen den bisherigen Charakter der Guckkasten-Bühne sich regen mag, so wird doch das Streben nach illusionsmäßiger Darstellung niemals ganz auszurotten sein. Es wird nur darauf ankommen, diese Illusion mit einfacheren Mitteln zu erreichen, die weniger Kosten verursachen; das Beiwerk der Dekoration nicht bis ins kleinste Detail ausführen, sondern sich mit Andeutungen begnügen, durch diese aber, unterstützt von der wieder zur Mittätigkeit veranlaßten Phantasie des Zuschauers tieferen Eindruck zu erzielen, als dies durch die der Wirklichkeit getreulich nachgeahmten Dekorationen möglich war.

Die Dresdner Hofbühne bewies ihren ersten Anteil an diesen Versuchen durch die Inszenierung des «Hamlet», Februar 1909, zu der Architekt Professor Fritz Schumacher die szenischen Entwürfe machte. Eine vereinfachte, kurze Bühne mit Terrasse und Vorhängen als seitlicher Abschluß bildete die Grundlage dieser Inszenierung, die in den Hintergründen durch malerische Wirkung verstärkten Reiz ausübte. («Die Kunst», XI. Jahrgang, und unser Jb. 48, 189 bringen darüber ausführliches.) Die Bestrebungen, zur Reform der Bühne beizutragen, die Bühnenausstattung zu vereinfachen, und dabei doch durch zweckmäßige Innenräume und landschaftliche Bilder, die zugleich geeignet sind, den Zwiespalt zwischen der unnatürlichen, herkömmlichen Bühnenperspektive und der Erscheinung des Darstellers zu verringern, malerische Ansprüche an das Bühnenbild zu befriedigen, fanden weitere Fortsetzung bei Inszenierung von mehreren klassischen und modernen Werken. Da das Problem der vereinfachten Bühne insbesondere für die Inszenierung der Shakespeare-Dramen von größter Wichtigkeit ist, seien hier die beiden Neuszenierungen von «Othello» und «König Richard III.» geschildert, die zuletzt in Dresden zur Darstellung kamen. Maßgebend war, wie schon erwähnt, dabei hauptsächlich, daß die Struktur und der Organismus der Stücke möglichst gewahrt bleiben und die

Verwandlungen auf die kürzeste Zeitdauer beschränkt werden sollten. Im «Othello» wurde die erste Straßenszene durch 3 praktikable Häuser und eine Brücke hergestellt. Rechts im Vordergrund das Haus des Brabantio. Der vordere Abschluß der Bühne wurde in allen Szenen durch dunkle Plüschvorhänge gebildet. Die 2. Straßenszene (siehe Abbildung) konnte mit den gleichen Häusern, die nur anders gestellt und zu diesem Zweck verschoben wurden, gebaut werden und ergab trotzdem ein ganz verändertes Aussehen. Das Wirtshaus «Zum Schützen» stand in der Mitte links. Dann wurden die Häuser seitwärts nach hinten geschoben, und der Beratungssaal für den Senat auf einem Wagen vorgeschoben. Diese Verwandlungen erfolgten rasch und nahmen nur 1—2 Minuten in Anspruch.

Der 2. Akt spielt ohne Dekorationsveränderung durch, in einem Burghof, der von hohen Mauern mit einem großen Tor im Hintergrund gebildet wurde, das die Aussicht über eine Mauerbrüstung auf den Horizont gestattete. Die Eingänge links führten zu Othellos Gemächern; die Treppe links im Hintergrund brachte eine reizvolle Abwechslung in die einfach düsteren Formen der Szene. Der Eingang rechts führte nach dem Wachzimmer. Dadurch wurde allen Anforderungen, die die Vorgänge des Aktes stellten, entsprochen.

Der 3. Akt spielte, gleichfalls ohne szenische Veränderung, auf einer Terrasse; die vorderen Seitenmauern des 2. Aktes blieben stehen; hinter einer niederen Brüstung sah man in den Garten, der durch einen Baumversatz vor dem Rundhorizont dargestellt wurde.

Der 4. Akt, zu dem gleichfalls nur eine Dekoration erforderlich war, spielte in einem Vorsaal; rechts der allgemeine Auftritt, links der Eingang zu Desdemonas Zimmer. Im Hintergrund seitwärts ein schmaler Bogen mit Vorhängen, durch den man über einige Stufen in das Innere zu Othellos Gemächern gelangte.

Der 5. Akt begann in einer Straße, vor einer Mauer mit breitem Tor, und brachte dann die Hauptszene in Desdemonas Gemach, das vorgeschoben wurde und so wieder eine rasche Verwandlung ermöglichte.

Bei «König Richard III.» war die Vorbühne als neutraler Raum ausgebaut, in einfacher Architektur, ein fester Rahmen mit Vorhang zum Abschließen, und auch Öffnungen mit Vorhängen in den schmalen Seitenwänden. Diese Vorbühne, ohne bestimmten Stilcharakter, schloß sich mit Leichtigkeit sowohl an die Innenräume an, wie auch an die landwirtschaftlichen oder Straßenbilder, und diente als Spielraum für Zwischenszenen, um den ungestörten Fortlauf der Handlung während eines Aktes zu ermöglichen.

Der 1. Akt: Vor einer Mauer mit Turm und Pforte, seitwärts Aussicht auf Fluß und Schiffe bot eine Straßendekoration, die auch im 3. und 4. Akte benutzt werden konnte.

Der 2. Akt, ein Innenraum im Palast, rote Wände mit Täfelung, eine Nische im Hintergrund seitwärts. Wenn Königin und Edle abgingen, trat Gloster vor, und der Vorhang der Vorbühne schloß sich hinter ihm; sein Monolog und die erste Szene mit den Mördern spielte auf der Vorderbühne. Derweilen wurde hinter dem Vorhang der Kerker gestellt. Kahle weißgetünchte Wände, ein Pfeiler, der die Decke trug. Nach der Kerkerszene ging vor der Vorbühne der Zwischenvorhang zu, um nach kaum 1 Minute Frist die Verwandlung in das 1. Zimmer des Palastes zu ermöglichen.

Königliches Schauspielhaus, Dresden.

Othello I. Akt, 2. Szene. Dekoration, entworfen von A. Linnebach, gemalt von O. Altenkirch.

Der 3. Akt begann in der Straße. Nach Abgang Glosters und Buckinghams ging der Vorhang hinten zu; die Begegnung zwischen Hastings und Catesby, zu denen sich Buckingham gesellte, spielte auf der Vorbühne, danach öffnete sich wieder der hintere Vorhang, zeigte das Beratungszimmer im Tower. Dieses wurde aus den Kerkerwänden hergestellt, ohne den Pfeiler, und die unteren schadhaften Mauern durch braune Täfelung verkleidet. Nachdem Hastings abgeführt worden, spielte, wieder vor dem Vorhang, auf der Vorbühne die Szene zwischen Gloster und Buckingham, der Kanzlist sprach seinen Monolog und der geöffnete Vorhang zeigte dann den Hof in Baynards Schloß. Dieser Hof war durch kleine Veränderungen mit Mauern und Treppen aus der ersten Straßendekoration herzustellen.

Der 4. Akt beginnt im Staatszimmer; dazu das 1. Zimmer des Palastes im 2. Akt benutzt; die Wände mit Wandtäfelung; die Nische ganz verdeckt; der Thron-Baldachin in gelbem Brokatstoff in der Mitte. Nach Buckingshams Worten kam Tyrrel vor den Vorhang; zu ihm Richard. Dann wieder in der 1. Straßendekoration weiter: Der Auftritt der drei Frauen. Hernach Richard mit der Herzogin und Elisabeth.

Der 5. Akt in einer Ebene vor dem Zelt Richmonds. Dann der Vorhang zu, öffnet sich gleich wieder zur Hälfte, und zeigt das Innere des Zeltes von König Richard. Nach der Geisterszene Richard und Ratcliff ab, der Vorhang zu, öffnet sich gleich wieder zur Ebene vor Richmonds Zelt, wo der Aufbruch von Richmond erfolgt. Danach wieder das Innere des Zeltes, dann das Schlachtfeld, das die abgeräumte Bühne, nur durch Versatzstücke verändert, zeigt.

Dadurch konnten die Akte und somit das ganze Stück in zusammenhängender Folge gespielt werden.

Die szenische und technische Einrichtung dieser Aufführungen stammt vom Maschineriedirektor A. Linnebach, die Ausführung des malerischen Teils vom Hoftheatermaler O. Altenkirch.

Diese Versuche sollen in nächster Zeit durch Neueinstudierungen von «Macbeth», «Kaufmann von Venedig», «Heinrich IV.» 1. und 2. Teil fortgesetzt werden.

Wenn mit diesen Versuchen auch noch nicht ein abschließendes Resultat erzielt werden konnte, so stellen sie doch vielleicht eine Etappe dar auf dem Wege, Shakespeare endgültig für die moderne Bühne in szenischer Hinsicht zu gewinnen.

Ernst Lewinger.

Dramaturgische Übersicht.

Die bedeutendste dramaturgisch-historische Erscheinung der diesjährigen Berichtsperiode ist, soweit die im Shakespeare-Jahrbuch zur Erörterung stehenden Gebiete in Frage kommen, das aus glücklicher Verbindung eines ästhetisch und historisch sicheren Urteils geborene Werk Dr. Walter Lohmeyer's *„Die Dramaturgie der Massen"*.[1]) Der Verfasser unternimmt es in seiner breit-

---

[1]) Dr. Walter Lohmeyer, Die Dramaturgie der Massen. Mit 4 Bühnenplänen. Berlin und Leipzig 1913, Schuster und Löffler. 323 S. Preis geh. 6 Mk., geb. 7 Mk.

angelegten Arbeit, die dichterischen und szenischen Probleme der Massendarstellung von den Mysterien des Mittelalters bis zu den Leistungen der Meininger und Max Reinhardts, dessen Chorregie in interessanter Weise aus eigener aktiver Mitarbeit heraus dargestellt wird, zu analysieren. Shakespeare, der gleiche, der als Dichter und als Renaissancemensch die Massen verachtet, erfaßt zuerst richtig (so führt Lohmeyer in seinem Kapitel über Shakespeare aus) „die grundlegenden psychologischen Gesetze für die wechselnde Verwendung von Chor und Einzelstimme", indem er mehr und mehr mit Marlowe's Stil bricht, dessen Dramen noch wirken „wie Gemälde ohne Hintergrund": je wirksamer sich der Kontrast zwischen dem Helden und der unzuverlässigen Menge verwenden ließ, desto mehr Massenszenen finden wir bei ihm, der in «Coriolan» den künstlerischen Höhepunkt der Massendarstellung erreicht. Selbst bloß um der Stimmung willen, gelegentlich auch aus technischer Ursache (Cinna-Szene in «Julius Caesar») bedient er sich der Masse, deren Dialog er meisterlich gestaltet. Shakespeare hat den ausgesprochen germanischen Sinn für das Volk auf der Bühne für das deutsche Kunstdrama der Folgezeit neugeweckt, das noch in Schillers Massenbehandlung («Fiesco», «Kabale und Liebe», «Piccolomini», «Tell») gelegentlich, mit voller Deutlichkeit aber bei Goethe («Egmont») an Shakespeares Vorbild denken läßt.

«*Franz Dingelstedts Wirksamkeit am Weimarer Hoftheater*»,[1]) also die Jahre 1857—67, während deren Dingelstedt das «Wintermärchen» für die deutsche Bühne gewann und die erste Gesamtaufführung der Königsdramen veranstaltete, behandelt Rudolf Rönneke. Die (vom Referenten ausführlicher im Literarischen Centralblatt vom 19. Okt. 1912 angezeigte) Arbeit, die ohne literarisches Geschick und häufig zu umständlich geschrieben ist, versucht in jugendlichem Übereifer die Meininger zu Gunsten Dingelstedts zu entthronen, der gleich jenen jedoch der gleichen Quelle verschuldet ist: dem Shakespeare-Reformator Charles Kean. Selbst eine Dingelstedt s. Zt. hoch angerechnete Nuance im Gerichtsakt des «Wintermärchens», die Verlegung der Szene in das Amphitheater von Syrakus, geht auf den englischen Anreger zurück. Rönneke beschäftigt sich nicht mit Charles Kean, den Dingelstedt selber einmal im Nachwort zu den Königsdramen etwas hochmütig abtut. Unter Rönnekes sonst fleißig benutzten Quellen fehlt die bissige Schrift von Carl Fiedler, «Das deutsche Theater, was es war, was es ist, was es werden muß» (Leipzig 1877, Hartknoch); in mancher Einzelheit hätte des Verfassers Urteil über Dingelstedt, dessen uns bisher von ihm als Bühnenmann geläufiges Bild Rönneke nicht wesentlich verschiebt, durch Fiedlers Schrift sich revidieren lassen.

Die in den letzten Jahren rasch um eine Reihe tüchtiger Arbeiten vermehrten «Theaterhistorischen Forschungen» von Berthold Litzmann brachten die lange vermißte Monographie über «*Johann Friedrich Schink*»[2]). Ihr Verfasser

[1]) Dr. Rudolf Rönneke, Franz Dingelstedts Wirksamkeit am Weimarer Hoftheater. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 19. Jahrh. Greifswalder Diss. Greifswald 1912. Buchdr. H. Adler. 233 S. 8°.

[2]) Theatergeschichtliche Forschungen, herausgegeben von Berthold Litzmann. Leipzig und Hamburg, Leopold Voß. Bd. 23: Joh. Fr. Schink. Ein Schüler Diderots und Lessings. Von Richard Bitterling. 1911. X + 210 S. 8°. Preis: geh. 7 Mk.

ist Richard Bitterling. Der Dramaturg des 18. Jahrhunderts, der Hamburger Nachfolger und geistige Schüler Lessings, hat sich, als Kritiker wie als Bearbeiter, wie wenige seiner Zeit seit seiner Jugend, in der er 23jährig seine Schrift über Brockmanns «Hamlet» veröffentlichte, für Shakespeare eingesetzt: vor ihm, der ihn so «eigen, neu und wunderbar» ergreift, schwanden alle rationalistischen Theorien dieses Erzvernünftlers, der auch in Goethes «Iphigenie» nur dafür Interesse hatte, wie alles darin «zur wahren Familienangelegenheit» wurde. Bitterling disponiert etwas konfus, bewältigt aber den anspruchsvollen Stoff für eine Anfängerarbeit sonst nicht ungeschickt, nur läßt er leider die öfter aufgeworfene Frage nach Schinks möglicher Autorschaft der «Galerie Teutscher Schauspieler» außer Betracht. Schink als dem dramaturgischen Bearbeiter wie als dem Theaterkritiker Shakespeares gehört je ein Abschnitt des Buches. Von den Bearbeitungen (unter denen die des «Macbeth» und «Sturm» verloren sind) wählt er (S. 18ff.) die von «Gasner der zweite oder die bezähmte Widerbellerin» und «Koriolan» als Beispiele Schink'scher Arbeitsweise. Beide sind in Prosa, beide vereinfachen den Plan («Coriolan» verzichtet auf das Gegenspiel der Menge), beide betonen die Moral und werden dem deutsch-bürgerlichen Schauspiel angenähert. (Die «Widerspänstige» wird in ein Wiener Milieu übertragen, «Coriolan» heißt geradezu «Familiengemälde».) In Schinks kritischer Beurteilung Shakespeares (S. 130ff.), in der er gedanklich bald von Pope, bald von Eschenburg sich abhängig macht, siegt schließlich der Respekt vor dem «Charakteristiker», dessen lasterhafteste Menschen doch «bei dem gewaltsamsten Austritt aus dem Gleise des Rechts, der Billigkeit und der Tugend immer der Menschheit getreu» bleiben. (Eine eingehendere Besprechung des Referenten von Bitterlings Buch enthält die Sonntagsbeilage der Rheinisch-Westfäl. Ztg. vom 10. Aug. 1913 und die Beilage für Literatur und Kunst Nr. 1 der Süddeutschen Ztg. vom 3. Januar 1914.)

Den folgenden Band widmet Hans Knudsen *Heinrich Beck*,[1]) einem Schauspieler aus Mannheims klassischer Theaterzeit. Als Liebhaber- und Heldenspieler hat er mit dem jungen Iffland und Beil zusammen den sogenannten «Mannheimer Stil» geschaffen, der bei Beck sich als ein idealisierter Naturalismus («zwei Finger breit über das Natürliche») darstellt. Die prinzipiellen Bedenken, welche ich persönlich gegen die Methode der mit großem wissenschaftlichem Takt geschriebenen und gründlichen Arbeit hege, habe ich im Lit. Centralblatt vom 22. März 1913 bereits geäußert. Beck war in jungen Jahren ein auch in Frankfurt, Weimar und Berlin bei Gastspielen wohlgelittener Hamlet. Auch als Bearbeiter Shakespeares ist er mit den «Quälgeistern» (nach «Much Ado about Nothing») 1792 hervorgetreten, die weit ins 19. Jahrhundert hinein gespielt worden sind.

Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts[2]) be-

---

[1]) Theatergeschichtliche Forschungen, herausgegeben von Berthold Litzmann. Leipzig und Hamburg, Leopold Voß. Bd. 24: Heinrich Beck, ein Schauspieler aus der Blütezeit des Mannheimer Theaters im 18. Jahrh. Von Hans Knudsen. Mit 4 Tafeln. 1912. X + 138 S. 8°. Preis: geh. 5,50 Mk.

[2]) Theatergeschichtliche Forschungen, herausgegeben von Berthold Litzmann. Leipzig und Hamburg, Leopold Voß. Bd. 25: Das Rollenfach im

handelt Bernhard Diebold. Mit der Zurückdrängung der französischen Tragödie zu Gunsten Shakespeares seit den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts und der Übertragung eines «idealen Problems aus den Himmeln und Palästen symbolischer Gestalten in die komplizierteren Lebensverhältnisse individuell unterschiedener Menschen» erfolgt nicht nur eine Veränderung des Schauspielstils, sondern auch eine Vergrößerung des Schauspielerkörpers (S. 6ff.). Neue Typenfächer gegenüber den im französischen Repertoir geschaffenen bringt der Einfluß Shakespeares nicht (S. 36f.), im Gegenteil setzt mit der Bevorzugung der «vermischten Charaktere» des letzteren und seiner Schüler (die Arbeit konnte das wohl noch stärker betonen) erst recht der Widerstand der Bühnen gegen das «feste» Rollenfach (S. 81ff.) nachdrücklicher ein.

Zu den Werken von Alexander von Weilen und Adolf Winds über Hamlet auf der deutschen Bühne gibt Ernst Pündter ein Seitenstück: «*Englische Hamlet-Darsteller und -Darstellung im* 17. *und* 18. *Jahrhundert*»[1]). Sechs Schauspieler zieht Pündter in den Kreis seiner Betrachtung, mit der er «eine Art Entwicklungsgeschichte der Rolle in ihren Hauptvertretern zu geben» beabsichtigt: Richard Burbage, Joseph Taylor, John Lowin, Thomas Betterton, Robert Wilks, George Powell. Auf die Betrachtung einiger untergeordneter Hamletspieler der vor-Garrick'schen Zeit (Elrington, Thurmond, Mills) hat Pündter verzichtet. Es ist nicht seine Schuld, wenn auch von den Leistungen des von ihm berücksichtigten Halbdutzends nur eine einzige (Betterton) wenigstens in Umrissen lebendig wird. Denn es fehlt dem Verfasser nicht an Fleiß und Können, um so mehr aber an ergiebigen Quellen. Für zwei Darsteller versagen die letzteren völlig, für Lowin (1576—1659), den keine einzige zeitgenössische Mitteilung, sondern nur ein späterer Schauspieler als Hamlet-Vertreter bezeugt, und für den 1710 zuerst in der Rolle nachgewiesenen Powell (etwa 1658—1714), über dessen Darstellung es Pündter in den von ihm benutzten Materialien keine Silbe einer Beschreibung aufzufinden gelang. Aber selbst das, was über Burbadge, den berühmten ersten Hamlet der Shakespearezeit, als Schauspieler überhaupt überliefert ist, hält sich zumeist in so allgemeinen Wendungen, daß wir nur ganz wenige, einigermaßen sichere Schlüsse auf die Art seiner Darstellung des Dänenprinzen ziehen dürfen: er, als dessen Glanzrollen drei so verschiedenartige Gestalten wie Othello, Richard III. und Hamlet bezeichnet wurden, war gewiß von großer Beweglichkeit des Spieles, in welchem von Flecknoe glaubwürdig vor allem die Kunst der stummen Geste gerühmt wird. Nur eine kleine, doch nicht unwesentliche Einzelheit ist aus seiner Darstellung überliefert: der von ihm wirklich ausgeführte Sprung in Opheliens Grab. Aus diesem Moment heraus mögen Rückschlüsse auf die leidenschaftliche Auffassung seiner Rolle erlaubt sein (für die auch die Überlieferung spricht, daß er in mehreren Szenen im Spitzenhemd ohne Wams erschienen sein soll). An eine pathetische Spielweise Burbadges, auf die eine Anspielung in einem Epigramm Ben Jonsons an

---

deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrh. Von Bernhard Diebold. 1913. VIII + 166 S. 8°. Preis: geh. 5,50 Mk.

[1]) Englische Hamlet-Darsteller und -Darstellung im 17. und 18. Jahrhundert. Beiträge zur englischen Theatergeschichte von Dr. Ernst Pündter. Weimar 1913 Gustav Kiepenheuer. 177 S. Preis: geh. 2,50 Mk.

Burbadges Rivalen Allen schließen lassen könnte, vermag ich jedenfalls nicht recht zu glauben (S. 31). Pündter trägt auch die dürftigen Nachrichten und Hypothesen zusammen, die über die Darstellung einiger anderer Rollen der «Uraufführung» (Richard Robinson als Ophelia, Sly als Osrick, William Kempe als erster Totengräber [diese beiden nach Elze's Vermutung], Shakespeare als Geist) und für ein paar Einzelheiten der Inszenierung (Anordnung der «Mausefalle», Porträts der closet-scene, die Westen des first clown, Hamlets Kostümierung) existieren. Taylor, angeblich noch von Shakespeare selber unterwiesen gleich Burbadge, löst den letzteren ab, ohne wohl von der Auffassung Burbadges, den er vielleicht sogar zu dessen Lebzeiten noch sozusagen in zweiter Besetzung vertrat, abzuweichen; daß er Hamlet «unvergleichlich gut» spielte, ist alles, was wir darüber wissen. Um einiges besser sind wir über den Dänenprinzen Bettertons unterrichtet, des leading man in Davenants Truppe, die «Hamlet» bereits 1661 aufgeführt hat. In der Erscheinung war Betterton wohl noch weniger das Idealbild eines Hamlet als der von Figur offenbar kleine Burbadge. Aber trotzdem galt der kurzarmige, korpulente und untersetzte Betterton seiner Zeit als großer Schauspieler. Er war kein überraschender Charakteristiker, aber ein warmblütiger, an Modulationen reicher Rhetoriker, wie er dieser dem Pathos freundlichen, von Frankreich beeinflußten Epoche lag. Weder Addison noch Pepys noch Rowe geben uns Aufschluß über Einzelzüge in Bettertons Hamlet, dagegen Colley Cibber in seiner «Apology» und Davies in den Dramatic Miscellanies, zwei recht glaubwürdige Zeugen, die übereinstimmend die suggestive Wirkung seiner Szenen mit dem Geist rühmen (S. 104f.). Im Gegensatz zu Shakespeare's anderen Werken hat die Restaurationszeit «Hamlet» nicht bearbeitet, nur gekürzt (S. 96ff.) und zwar in der Player's Edition von 1703 um 805 Verse von 3930, d. i. um etwas weniger als die kompletteste Bearbeitung des 20. Jahrhunderts (Dresden) es tut. Die auf das Verhältnis zu Norwegen bezüglichen Stellen sind, und damit auch die Fortinbras-Szene und Hamlets Monolog im 4. Akt, bereits damals geopfert worden: eine böse Folge der in England seit der Wiederherstellung des Königtums eingeführten dekorationsreichen Illusionsbühne. Betterton blieb bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts nach damaligem Brauch Alleininhaber der Rolle. Wenige Jahre vor seinem Tod ist als Hamlet Wilks (nach 1706) zuerst nachweisbar, der mit Betterton (wohl schon seit 1703) alterniert. Wilks war ein tüchtiger Bonvivant und ein begabter Direktor (von Drury Lane), aber ein zweitklassiger Tragöde, der wohl nicht nur in der Szene mit Ophelia die ihm von Pündter nachgesagte «mittlere Linie» einhielt, ein fleißiger und darum nützlicher, aber unorigineller Schauspieler von etwas schwachem Organ und ziemlich äußerlicher Pathetik. — Auf weite Strecken wird in Pündters Buch die Schilderung der Hamlet-Darstellung durch eine Beschreibung der gleichzeitigen allgemeinen Theaterverhältnisse Englands und durch ausführliche biographische Bemerkungen über die Hamlet-Schauspieler abgelöst. Dankenswert ist die der Arbeit beigefügte, insbesondere nach Geneste zusammengestellte Liste der zwischen 1661 und 1830 in England und Irland nachweislichen Hamletvorstellungen.

Unter dem Titel «*Deutsche Schauspielkunst*»[1]) brachte Monty Jacobs mit Findergabe und großem Fleiß rund 400 zeitkritische Urteile über be-

[1]) Deutsche Schauspielkunst. Zeugnisse zur Bühnengeschichte klassischer

rühmte deutsche Darstellungen klassischer Rollen zusammen, von denen fast die Hälfte Shakespeare gewidmet ist. Jacobs hat seinen Stoff nach Dramen, nicht nach Schauspielern gruppiert, um einerseits «die zentrale Stellung der dramatischen Poesie im Kosmos der Bühnenkunst» zu betonen, andererseits das lebendige Werden einer Rolle, den Wechsel der Auffassungen und der künstlerischen Ideale deutlicher hervortreten lassen zu können. Über die in dem Buche vertretenen Schauspieler orientiert dann ein ausführliches Register, während ein zweites Register die Namen der mit Zeugnissen vertretenen Autoren und ein Anhang genaue Quellenangaben zusammenstellt. Von Shakespeare sind «Hamlet», «Lear», «Kaufmann von Venedig», «Othello», «Macbeth», «Heinrich IV.», «Richard III.», «Romeo und Julia», «Was ihr wollt» mit Zeugnissen berücksichtigt. «Hamlet» und «Macbeth» auch mit einigen wenigen, zu einem Gesamtbild noch nicht sich schließenden Bemerkungen über die Inszenierung. (Wenn von modernen Regieleistungen die Reinhardts berücksichtigt wurden, hätte z. B. auch Halms «Jungfrau»-Inszenierung Zitierung verdient.) Die analysierenden Schilderungen der großen schauspielerischen Leistungen sind dagegen verhältnismäßig recht zahlreich, trotzdem der Bearbeiter selbstverständlich auch da keine Vollständigkeit oder Gleichmäßigkeit bieten kann, sondern mehr oder weniger vom Zufall abhängig ist. Aber es gelingt ihm doch, die Mehrzahl der charakteristischen Darstellungen in ziemlich lückenloser Folge zumeist vertrauenswerter Schilderungen vorüberziehen zu lassen, so «Hamlet» von Brockmann und Schroeder bis Kainz und Matkowsky in 35 Zeugnissen nach 16 verschiedenen Darstellungen. Eines lehrt uns auch Monty Jacobs' Sammlung wieder mit aller Deutlichkeit: wie schwer es oft auch den geübtesten und schärfsten Beobachtern im Parkett fällt, eine schauspielerische Leistung einigermaßen zureichend und lebendig zu charakterisieren. Heinrich Laube, an den der Herausgeber einmal erinnert, ist nur ein Beispiel für viele. Zu den lebendigsten der vielfach in weit abgelegenen Quellen aufgestöberten Urteile gehören unstreitig die von Clemens Brentano über einige Wiener Aufführungen von 1814 (so des «Othello»), auf die zuerst August Sauer im Euphorion hingewiesen hat und die in der Tat «alle Ausdrucksmittel der Modernsten vorwegnehmen», wie Jacobs in seinem Vorwort sagt. In mancher Hinsicht ergänzt dieses praktisch angelegte Buch das im letzten Jahr hier von mir besprochene Winters über «Shakespeare on the Stage», das allerdings viel flüchtiger ist und, anstatt die Quellen selber sprechen zu lassen, die Schauspielerleistungen in seiner eigenen, oft recht verwaschenen Journalistensprache beschreibt.

Der Name Shakespeares hat, wenn ich nicht irre, außer in der Verbindung mit Kainz und Sorma als Darstellern, kaum jemals auf einem Theaterzettel Otto Brahms gestanden, des Mannes, der fast 2 Jahrzehnte hindurch der angesehenste Bühnenleiter Berlins gewesen ist. In seinen «*Kritischen Schriften über Drama und Theater*»,[1]) die der Weggenosse seines Lebens, Paul Schlenther,

---

Rollen, gesammelt von Monty Jacobs. Mit 33 Bildertafeln. Leipzig 1913, Inselverlag. 520 S. Preis: geh. 6 Mk., geb. 7,50 Mk.

[1]) Otto Brahm, Kritische Schriften über Drama und Theater. Herausgegeben von Paul Schlenther. Berlin 1913, S. Fischer. XII + 487 S. Preis: geh. 5,00 Mk., geb. 6,50 Mk.

Vorkämpfer des Naturalismus, Theaterkritiker und Theaterdirektor wie Brahm, mit sorgsamer Freundeshand gesichtet hat, ist Shakespeare nicht gleich spärlich bedacht, wie er es in seinem Spielplan war. Bevor die Gründung der freien Bühne und der Kampf für die Neuen, Ibsen und Hauptmann, seine schriftstellerischen Interessen voll in Anspruch nahmen, schrieb Brahm manches kluge Urteil über Berliner Shakespeare-Aufführungen der 80er Jahre (der Meininger, Barnays, des Deutschen Theaters, des Amerikaners Edwin Booth), das in diesem Buche mit vollstem Recht wieder zum Leben erweckt wird. Charakteristiken, wie z. B. die von Booth und den Meiningern, von denen die letztere zwischen dem Überschwang Frenzels und der Aburteilung durch Speidel kühlmaßvoll die Mitte hält, sind neben vielen anderen von unvergänglichem Werte.

Die Kundgebungen zum Gedenken dieses bedeutenden Theatermannes hat sein Vetter Willi Simon unter dem Titel *Otto Brahm*[1]) liebevoll gesammelt: die Grabreden, die Ansprachen bei der Gedenkfeier, Beileidsäußerungen und Nachrufe der Presse, unter denen ich nur einen wertvollen Nachruf Herbert Eulenbergs aus dem Düsseldorfer Generalanzeiger vermisse.

Dresden als moderne Theaterstadt findet erstmals zusammenfassende Würdigung in Buchform durch einen sehr angesehenen Theaterkritiker dieser Stadt Julius Ferdinand Wolff, der die Eröffnung des neuen Dresdener Schauspielhauses zur Gelegenheit nahm, um in seinem «*Theater. Aus 10 Dresdener Schauspieljahren*»[2]) seine zuvor in einer dortigen Tageszeitung erschienenen Rezensionen über die wichtigsten Premieren und Gastspiele des letzten Jahrzehnts zusammenzufassen. Eine eingehende «Ouverture» berichtet ausführlich über die bisherige Gesamttätigkeit des hochverdienten Grafen Seebach und seines Stabes, besonders des artistischen Leiters des Schauspiels, Dr. Karl Zeiß, — Leistungen, die an modernem Willen und an künstlerischen Resultaten von keiner zweiten deutschen Hofbühne heute annähernd erreicht, geschweige denn übertroffen werden und sich leuchtend von der in Wolffs Einleitung heraufbeschworenen vor-Seebachschen Periode der Dresdener Hofbühne abheben. Ein Exempel für den Geist des Fortschritts, der so glücklich und zielbewußt an dieser deutschen Kunststätte waltet, ist der verhältnismäßig frühe Versuch einer stilisierten «Hamlet»-Aufführung unter der szenischen Leitung Professor Fritz Schumachers, außer der — aus dem Interessenbereich dieses Buches — noch die «Jedermann»-Inszenierung Erwähnung findet. Wie für «Hamlet» die Bilder Schumachers (den Friedhof kennen die Jahrbuch-Leser aus Band 48, die Inszenierung selbst in der Schilderung Christian Gaehdes ebenda, S. 190f.), so ist für «Jedermann» ein Entwurf des Maschinenmeisters Adolf Linnebach beigegeben. Ein Anhang beschäftigt sich mit dem von dem gleichen hochbegabten Techniker auf der Basis der Schiebebühne-Idee ausgestalteten Bühnensystem des neuen Königl. Schauspielhauses in Dresden.

---

[1]) Otto Brahm, Kundgebungen zu seinem Gedenken. Herausgegeben von Willi Simon. Berlin 1913, Felix Lehmann. 149 S. Preis: geh. 2,50 Mk., geb. 3,50 Mk.

[2]) Theater. Aus 10 Dresdener Schauspieljahren. Von Julius Ferdinand Wolff. Mit 8 dekorativen Entwürfen und Szenenbildern . . . und . . . 3 Originalzeichnungen. Berlin 1913, Erich Reiß. XXIV + 227 S.

Adolf Linnebach hat dann selber noch ausführlicher seine Bühne beschrieben in der *Festschrift zur Eröffnung des neuen Königlichen Schauspielhauses in Dresden-Altstadt,*[1]) in welcher in zwei vorangehenden Abschnitten Geh. Hofrat Dr. Karl Zeiß einen «Rückblick und Ausblick», Professor Dr. Friedrich Kummer eine Beschreibung des (vom architektonischen Standpunkte übrigens leider nicht alle Wünsche erfüllenden) Neubaues der Dresdener Architekten Lossow und Kühne gibt.

«*Nebenrollen*»[2]) nennt Julius Bab seine Sammlung von Analysen über eine lange Reihe von dem Umfang nach kleinen, dem Gehalt nach wichtigen Dramengestalten, um daran darzutun, daß jede Figur, die ein großer Dichter in das Netz seines Dramas spann, in dem Sinne eine Hauptrolle ist, «daß sie ohne Vernichtung oder schwere Verletzung des Ganzen nicht herausgenommen werden kann». Bab verbindet mit seiner Fürsorge für diese kleinen Rollen die vergebliche Hoffnung so vieler Dramaturgen, daß auch oder vielmehr gerade die «Nebenrollen», die sozusagen ohne Anlauf gespielt werden müssen, von reifen Schauspielern dargestellt werden. Aber wie wird selbst an großen Bühnen gegen diese Forderung, eine der klügsten der Meininger-Regie, immer wieder gesündigt! Aus Shakespeares Bereich wählt Bab vier Rollen aus: Fortinbras, Albanien, der alte Siward, die Elfe des «Sommernachtstraums», deren feinfühlige Charakteristiken dem Regisseur und Schauspieler vortreffliche Fingerzeige für die Anlage dieser Gestalten geben.

Zum Thema: Theaterreform liegt ein an Anregungen reicher, mehr als 100 Seiten umfassender Aufsatz von Paul Marsop vor in seinem Buche *Neue Kämpfe*[3]) unter dem Titel «Deutsches Bühnenhaus und Reformszene». Der temperamentvolle Münchener Musikschriftsteller vergleicht sich in seinem Vorwort selber dem Maler, «der es nicht auf das bis ins letzte säuberlich ausgestrichelte Gemälde absieht, doch zu sehr auf ein reinliches Gewissen hält, um sich mit hingewischten Skizzen zu begnügen». Er wird darum gewiß nicht verlangen, daß wir widerspruchslos alles akzeptieren, was er vorträgt, so etwa wenn er meint, daß «sinn- und pietätvolle Regiearbeit» der Oper z. Zt. fast nur in Dessau und Stuttgart geleistet werde. Er ist ein Gegner Reinhardts, der ihm der «behendeste, glänzendste, blendendste Feuilletonist der Szene» ist, wie er den Gedanken der Reinhardt'schen Volksfestspiele ablehnt, die «aus einer dilettantenhaft mißverständnisreichen Übertragung antiker Bühnenangelegenheiten auf die Kunst- und Öffentlichkeitssphäre des 20. Jahrhunderts entstanden». Marsop ist ein Hauptvorkämpfer für das «Deutsche Bühnenhaus», das amphitheatralische «Schauspielhaus der Zukunft». Er hat es auf Grund seiner Unzufriedenheit mit den noch unzulänglichen Anfängen der Münchener Shakespeare-Bühne-Reform bereits 19 Jahre vor der Eröffnung des Münchener Künstlertheaters gefordert, als dessen geistiger Vater er anzusprechen

---

[1]) Festschrift zur Eröffnung des neuen Königlichen Schauspielhauses in Dresden-Altstadt. Dresden 1913, Karl Reißner. 71 S.

[2]) Nebenrollen, Dramaturgischer Mikrokosmus von Julius Bab. Berlin 1913, Oesterheld & Co. Preis: geh. 3 Mk.

[3]) Paul Marsop, Neue Kämpfe. Zweite Reihe der Studienblätter eines Musikers. München 1913, Georg Müller. X + 423 S.

ist. Marsop fordert zwei Amphitheater für jede Mittelstadt, eines für 1500 Personen mit größerem Amphitheater-Ausschnitt für «das Stück von mehr pathetischer Haltung» (z. B. Shakespeares Tragödien und Historien) und eines für 800—900 Personen mit kleinerem Ausschnitt, z. B. für die «auf intimere Wirkungen berechneten klassischen Possen». Mit vollem Recht bemerkt er, daß die Summen, die in die Opernhäuser von Frankfurt oder Nürnberg (auch Freiburg) gesteckt wurden, bequem zur Herstellung von zwei einfach-würdigen «Deutschen Bühnenhäusern» nebst einem Konzertsaal gereicht hätten. Es kann im Rahmen dieses Referats nicht im einzelnen davon gesprochen werden, ob das Amphitheater wirklich alle Wünsche erfüllt, die der von Marsop gänzlich abgelehnte «Logenkäfig» des Rangtheaters offen läßt. Ich für meinen Teil glaube — trotz Marsops geistvollen Ausführungen — auf Grund meiner Erfahrungen mit dem Amphitheater gerade neuerdings wieder stärker an den «Wechselbalg» und die «architektonische Mißgeburt» des Rang- und Logentheaters.

Über die Reform der Szene ist ein wichtiges neues Werk von Edward Gordon Craig erschienen, «*On the Art of the Theatre*».[1]) Ein 1905 deutsch unter dem Titel «Die Kunst des Theaters» veröffentlichter Dialog (mit einem Vorwort von Harry Graf Keßler, übersetzt und eingeleitet von Maurice Magnus, Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger) hat darin mit 12 weiteren jüngeren Aufsätzen Aufnahme gefunden, von denen zwei sich speziell mit der Inszenierung Shakespeares beschäftigen. («The Ghosts in the Tragedies of Shakespeare», «Shakespeare's Plays».) — Eine zweite Schrift aus dem Gordon Craig-Kreise, «*A Living Theatre*»[1]) dient insbesondere der künstlerischen Rechtfertigung und Propaganda der von Craig in Florenz ins Leben gerufenen «School for the Art of the Theatre». Über beide Schriften gedenke ich mich, wie über das diese ergänzende große Bilderwerk Craigs *Towards a new Theatre* (das mir noch nicht vorliegt)[1]) im nächsten Jahrbuch zusammenfassend zu äußern.

Die Liste der Beiträge zur Reform der Szene wird ergänzt durch ein mit vorzüglichen Entwürfen von Ernst Stern (zur «Widerspänstigen» u. A. geschmücktes Theater-Sonderheft der Kunstwelt[2]) sowie durch einen Aufsatz von Fritz Stahl «Ernst Stern und die neue Bühnenbildkunst» (mit wertvollen Bildern, u. a. zur «Komödie der Irrungen» und der «Widerspänstigen»)[2]), ferner durch die Kataloge der 1913 und 1914 veranstalteten Theaterkunstausstellungen, derjenigen in Mannheim (der Szenenskizzen zu den Shakespeare-Inszenierungen von Gordon Craig, Fritz Schumacher und Emil Orlik enthält)[3]) und derjenigen in Zürich[3]); beiden Katalogen ist eine Reihe einführender Aufsätze vorangeschickt.

---

[1]) Edward Gordon Craig, On the Art of the Theatre. London 1912, William Heinemann. XIX + 296 p. 6s. A Living Theatre. The Gordon Craig School. The Arena Goldoni. The Mask. Florence (ohne Verleger). 1913. 76 p. 1s. Edward Gordon Craig, Towards a new Theatre. London 1913, J. M. Dent. 21s.

[2]) Die Kunstwelt III 3 (1. November 1913). Berlin W. 62. 1 Mk. — Velhagen und Klasings Monatshefte. XXVI 6 (Februar 1912).

[3]) Moderne Theaterkunst. Geleitworte. 13. Ausstellung des Freien Bundes Kunsthalle Mannheim. Januar, Februar 1913. 69 S. — Theaterausstellung Zürich 1914. Katalog. 71 S.

Von Bühnenpraktikern liegt eine Reihe von Arbeiten vor. Alfred Walter-Horst vermittelt — das Büchlein sei zum letztjährigen Berichte nachgetragen — in einigen kleinen, aber gehaltreichen Aufsätzen, die er «*Das Bühnenkunstwerk*»[1]) nennt, «Einblicke in die Werkstatt des Dramaturgen, des Regisseurs, des Darstellers», die beredt für die hohe Berufsauffassung des Spielleiters des Berliner Schillertheaters zeugen. Auf wenigen Seiten gibt er eine reiche Zahl dankenswerter Anregungen: z. B. über die Behandlung der ersten Szene im «Sturm», aus der er — im Gegensatz zu Trees realistischer Darstellung des ganzen Schiffsuntergangs — überhaupt nur Kommandorufe übrig läßt, indem er sofort die 2. Szene zeigt (Prosperos Insel) und das Scheitern des Schiffes in der Entfernung vor sich gehen läßt. Sehr richtig warnt Walter-Horst sonst vor groben Eingriffen in Shakespeares Text, damit die Kontrastwirkungen nicht verloren gehen, wie er in seinen Bemerkungen über die «friedliche Welt in Macbeth» (Duncan, der alte Mann, der Arzt usw.) sehr fein dartut. Im Aufsatz über die «versenkbare Bühne» beschreibt er Antoines seitdem öfter nachgeahmten Versuch, in der Forumszene einen Teil des Bühnenbodens tiefer zu legen und nur Köpfe und Arme des Volkes sichtbar werden zu lassen. Am Beispiel der «Widerspänstigen» unterrichtet Walter-Horst über die Vorstudien des Regisseurs.

Die Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände, welche unter dem Vorsitz von Dr. Carl Heine und mit Walter-Horst als Schriftleiter des eigenen Organs «Die Szene» vor zirka 2 Jahren gegründet wurde, gibt — etwa im Sinne des obengenannten Büchleins — kleine *Handbücher der Regiekunst*[2]) heraus, die «Material und Anregung für die selbständige Arbeit des Regisseurs» bieten und diesen der Vorstudien teilweise überheben soll, zu denen ihm in den meisten Fällen Zeit wie Gelegenheit fehlt. Das erste Heft, «*Macbeth*», hat Karl Birk, Dramaturg am Stadttheater in Chemnitz, bearbeitet. Er orientiert über Textregie, Besetzungsfragen, Gestaltung des Bühnenbildes, Kostüme, gibt ein vergleichendes Szenarium, eine Liste der deutschen Bearbeitungen und ein Literaturverzeichnis. Die Anlage des Schriftchens ist gut, doch hält sich Birk in den zwei wichtigsten Abschnitten über Besetzung und Bühnenbild nicht von Phrasen frei; so in der Charakteristik Lady Macduffs oder Macbeths und der Lady S. 23, die gar nichts besagt. Eine Darstellung der Auffassungsmöglichkeiten besonders für die Rolle der Lady (Furie, Verliebte) mit Hinweisen auf deren Hauptvertreterinnen (Siddons, Mrs. Patrick Campbell usw.) wäre notwendig. Löblich ist dagegen z. B. die Erinnerung an Burns und Scott S. 26. Auch über das Bühnenbild äußert sich Birk manchmal nicht präzis genug. Die bisherigen stilisierten «Macbeth»-Inszenierungen und deren Dekorationen (z. B. am Düsseldorfer Schauspielhaus — vgl. meinen kleinen Aufsatz im Shakespeare-Jahrbuch

---

[1]) Das Bühnenkunstwerk. Von Alfred Walter Horst. Mit Zeichnungen von Theodor Herrmann. Erste Folge. Berlin, Hugo Schildberger. 56 S. Preis: geh. 1,50 Mk.

[2]) Handbücher der Regie. Herausgegeben von der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände. Band I: Shakespeare, Macbeth. Ein Beitrag zur Inszenierung des Trauerspiels von Karl Birk. Berlin-Charlottenburg (1913), Vita Deutsches Verlagshaus. 83 S. Preis: 1,50 Mk.

1907 — oder am Berliner Theater, beide mit den Skizzen von Erkens; davon eine jetzt im obengenannten Heft der Kunstwelt) hätten berücksichtigt werden sollen. Erfüllt dieses erste Bändchen also noch nicht jeden Wunsch, so ist die Idee der Sammlung aufs wärmste zu begrüßen; sie kann nicht unwesentlich dazu beitragen, die Klassiker-Aufführungen besonders in der Provinz zu verbessern. Im Anhang des ersten Hefts bieten Alfred Walter-Horst und Wilhelm Fabian die Hexenszene in einer neuen Übertragung und Bühnenbearbeitung des «Macbeth», die am Berliner Schillertheater 1909 Verwendung fand.

Als «*Maskenkünste*»[1]) gibt Ferdinand Gregori eine Sammlung von Aufsätzen heraus, welche er selbst als eine Art Fortsetzung seiner vor genau 10 Jahren erschienenen «Schauspieler-Sehnsucht» betrachtet. Gregori, der seit jener Zeit die oft, wenn auch nicht immer, erfreulichen und erhebenden Erfahrungen eines Regisseurs und Bühnenleiters gemacht hat, hätte diesem zweiten Buch fast den Namen Direktorensehnsucht geben können. Denn so vielfältig und verschiedenartig diese «Betrachtungen und Charakteristiken» sind, die einmal der Schauspielkunst der Vergangenheit oder Gegenwart oder Zukunft, ein anderes Mal Fragen der Inszenierungskunst, dann wieder großen Dichtern — genauer vielleicht dem Verhältnis des Theaterpraktikers zu ihnen — oder Persönlichkeiten wie Laube, Sonnenthal, Kainz sich widmen: aus allen spricht — das ist die höhere Einheit dieses bunten Masken-Buchs — der Wille eines bildungsreichen und von begeisterter Liebe zu seiner Kunst erfüllten Mannes der Praxis, durch die eigene Arbeit am weiteren Aufbau des deutschen Theaters mitzuhelfen. Gregori wirbt in diesem, gelegentlich fast mit priesterlicher Feierlichkeit sprechenden Buche ganz im Sinne seiner in den zwei Mannheimer Intendanzjahren geleisteten Arbeit für eine eindringliche Pflege der Schauspielkunst. «Schauspieler vor die Front» — das Wort, das einem seiner Aufsätze den Titel gibt, ist eines der Leitmotive des Buches. Man muß Gregori durchaus beipflichten in der Forderung, daß es hohe Zeit ist, das Verhältnis von Innen- und Außenregie abzuwägen. Wenn er sagt (S. 83): «Einen großen Schauspieler sieht man sich hundertmal gerne an, ein ganzes Ensemble vortrefflicher Künstler noch öfter, aber die sogenannten Inszenierungsideen hat man schon bei der ersten Wiederholung satt», so trifft er damit die Auswüchse der gegenwärtigen Bestrebungen. Daß das Vergnügen des Zuschauers aber verdoppelt wird, wenn er den großen Schauspieler hundertmal in einem aus dem Sinn des Werkes heraus geborenen, künstlerisch erfühlten Rahmen sieht, leugnet auch Gregori gewiß nicht, der vor Jahren schon unter Mitwirkung einer Wiener Künstlergruppe die «Renaissance» von Gobineau inszenierte. Des Verfassers Anschauung von der Mitwirkung der Dekoration im großen Drama ist (S. 17) die, daß sie «auf geschmackvolle — nicht fade Heinrich Laube'sche — Andeutungen» beschränkt bleibe und «den Realismus mit der vom Dichter geforderten Stilisierung so glücklich mischte, daß sie endlich zu der ebenso gemischten Schauspielkunst unserer größten Darsteller stimmte.»

Über seine Mannheimer Tätigkeit hat Gregori sich in einem, der Öffentlichkeit nicht im ganzen Umfang im Druck übergebenen Vortrage «*Aus meiner*

[1]) Ferdinand Gregori, Maskenkünste. Betrachtungen und Charakteristiken. München 1913, Georg D. W. Callwey. 240 S.

Theaterleitung. Drei Tage»[1]) ausgesprochen. Der letzte Abschnitt ist dann außerdem gesondert als Flugschrift des Dürerbundes unter der Überschrift «*Selbstverständliches und Nachdenkliches aus einer Theaterleitung*»[2]) im Buchhandel erschienen.

Das im Umfang und Inhalt dünne Buch «*Über Theater und Anderes*»[3]) von Ludwig Barnay könnte als Gesamtüberschrift den Titel tragen, der nur die letzten 5 der annähernd 30 Plaudereien des ehedem geschätzten Schauspielers zusammenfaßt: Allotria. Denn über das Niveau von flachen und etwas koketten Plaudereien erheben sich selbst die beiden einzigen hier etwa zu nennenden Stücke kaum: «Mein Debüt in Meiningen» und «Zur Darstellung des Hamlet» (S. 71). Zu dem letzteren verlohnt es sich, in Brahms Kritischen Schriften (S. 8) sein Urteil über Barnay als Hamlet zu vergleichen. Im Gegensatz zu den gewiß nicht tiefgründigen und gelegentlich (z. B. gegenüber Henry Irving) etwas taktlosen, aber wenigstens stofflich interessierenden «Erinnerungen» Barnays (Berlin 1903, Vita Deutsches Verlagshaus, 2 Bände) sind diese neuen Äußerungen gänzlich belanglos.

Zu den früheren Berichten ist noch der warmherzig-schöne *Briefwechsel zwischen Eduard und Therese Devrient*[4]) nachzutragen. Eduards Enkel Hans Devrient veröffentlichte ihn als Fortsetzung von Thereses köstlichen «Erinnerungen» und als einen Vorboten von Eduards noch im Familienarchiv ruhenden Tagebüchern, deren Publikation im Hinblick auf manche überscharfe und wohl auch schiefe Beurteilung Devrients von seiten Richard Wagners (in dessen Selbstbiographie) doppelt willkommen sein würde. Unsere Auswahl der Briefe enthält genug des Interessanten, trotzdem sich nur ein kleiner Teil der Erlebnisse Eduard Devrients darin spiegeln kann, weil gerade die wichtigsten davon von den beiden Briefschreibern gemeinsam erlebt worden sind. Für uns sind vor allem die Briefe Eduards über das Londoner Theater aus dem Sommer 1854 (S. 189ff.) von Interesse, die z. T. seiner Zeit schon in der Allgemeinen Zeitung erschienen und zu denjenigen Theodor Fontanes vom Ausgang des gleichen Jahrfünfts (1855—59) eine wertvolle Ergänzung bilden. Von Charles Keans epochemachenden Inszenierungen hat Devrient nur seinen «Faust», aber leider keine Shakespeare-Aufführung gesehen.

Bei Gelegenheit des 25jährigen Bestehens des neuen Burgtheaterbaues hat Otto Rub sich der gewaltigen Arbeit unterzogen, in einer eingehenden und gruppenreichen Statistik «*Das Burgtheater. Statistischer Rückblick*»[5]) die

---

[1]) Aus der eigenen Werkstatt. Vortragszyklus im Wiener Volksbildungsverein. Ferd. Gregori, Aus meiner Theaterleitung. Drei Tage. Als Manuskript gedruckt. Nicht im Handel. Leipzig und Wien 1913, Hugo Heller & Co. 55 S.

[2]) Selbstverständliches und Nachdenkliches aus einer Theaterleitung. Dürerbund, 109. Flugschrift zur Ausdruckskultur. 11 S. 0,30 Mk.

[3]) Ludwig Barnay, Über Theater und Anderes. Berlin 1913, Otto Elsner. 176 S. Preis: geh. 2 Mk., geb. 3 Mk.

[4]) Briefwechsel zwischen Eduard und Therese Devrient. Mit 8 Vollbildern. Herausgegeben von Hans Devrient. Stuttgart o. J., Carl Krabbe. VII + 456 S. Preis: geh. 7 Mk., geb. 8,50 Mk.

[5]) Das Burgtheater. Statistischer Rückblick auf die Tätigkeit und die

Schicksale der Wiener «Burg» und ihrer Mitglieder zu beleuchten. Wie der derzeitige Leiter des Burgtheaters, Hugo Thimig, der selber ein eifriger Theaterhistoriker ist und eine der größten theaterhistorischen Sammlungen besitzt, in seinem Vorwort zu Rubs sehr fleißiger Arbeit mitteilt, benutzt der letztere die beiden nur einem kleineren Kreis von Interessenten zugänglich gewordenen Arbeiten auf demselben Gebiet, Weltner und Behrmanns «Alphabetisches Verzeichnis 1776—1888» und Wlassacks 1881 lithographiertes alphabetisches «Repertoir des deutschen Schauspiels in Wien» von 1748—1880 nur zur Ergänzung und Kontrolle seiner eigenen Arbeit. Rub gibt in seinem Buch ein chronologisches und ein alphabetisches Verzeichnis der seit 1776 aufgeführten Stücke (mit Angaben über wichtige Besetzungen, ferner mit charakteristischen Äußerungen der Theaterzettel in den Fußnoten); eine Liste der leitenden Personen; ferner je ein chronologisches und alphabetisches Verzeichnis der darstellenden Künstler (mit Angabe des Debuts) sowie der nichtengagierten Gäste; endlich ein nach Ländern geordnetes Verzeichnis der zu Worte gekommenen Dramatiker. Shakespeare hat bis 1912 insgesamt 2177 Aufführungen am Burgtheater erlebt, u. zw. steht an erster Stelle «Hamlet» mit 314, an zweiter «Romeo und Julia» mit 174 Aufführungen. Indessen wird bereits das letztere von einem anderen englischen Drama in der Ziffer übertroffen, von Sheridans «Lästerschule», sogar in wesentlich kürzerer Zeit, da diese nur bis 1843 gespielt wurde. In der Gesamtziffer der Engländer steht Sheridan an 3., Cumberland (bis 1850 gespielt) an 2. Stelle. Von über 800 Schauspielern «zog die Hälfte schon nach dem 1. oder 2. Jahr wieder von dannen». Rund 100 Schauspieler blieben über 25 Jahre am Burgtheater, die meisten Dienstjahre hat Bernhard Baumeister (nämlich 62). Manche Irrtümer hat Rub noch selbst verbessern können. Tristan Bernard (S. 297) ist nicht Engländer, sondern Franzose.

Von den «*Illustrierten Klassikern des Deutschen Theaters*»[1]) liegen mir nach den im letzten Jahrbuch schon angezeigten 2 Bänden «Hamlet» und «Sommernachtstraum» drei weitere vor: «Romeo und Julia», «König Heinrich IV., 1. Teil», «König Heinrich IV., 2. Teil», die nach der Absicht der Sammlung jeweils einerseits den gesamten Text unter Andeutung der am Deutschen Theater in Berlin vorgenommenen Striche, andererseits etwa ein Dutzend charakteristischer Szenenaufnahmen nach der Inszenierung Reinhardts enthalten. Die unter Zuhilfenahme der neuesten technischen Verfahren hergestellten Bilder bedeuten einen gewaltigen Fortschritt gegenüber allem, was bisher an Illustrationen selbst in den besten Zeitschriften zu sehen war. Sie haben eine weit über den Wert eines hübschen Andenkens hinausgehende, theaterhistorische Bedeutung, zumal die Auswahl der Aufnahmen in den vorliegenden Bänden sehr sorgfältig getroffen ist und die Originaldarsteller der Rollen dafür zur Verfügung gestanden haben. Die Nennung des Szenenkünstlers, die nur bei

---

Personalverhältnisse während der Zeit vom 8. April 1776 bis 1. Januar 1913. zusammengestellt von Otto Rub. Mit einem Geleitwort von Hugo Thimig. Wien 1913, Paul Knepler. XVI + 307 S. Preis:

[1]) Illustrierte Klassiker des Deutschen Theaters (in Berlin), nach Inszenierungen von Max Reinhardt. Berlin (1912f.), Felix Lehmann. Preis: je brosch. 1,50 Mk.; geb. 2 Mk.

«Heinrich IV.» geschah, wäre durchweg erwünscht. Über die Texteinrichtungen des Berliner Deutschen Theaters wird künftig einmal zu sprechen sein, wenn die Werke seines Shakespeare-Repertoirs vollzählig vorliegen. Daß sie nicht immer untadelhaft sind, darf jetzt schon gesagt werden. In «Hamlet» fehlt beispielsweise die Fortinbras-Szene des 4. Aktes mitsamt Hamlets unentbehrlich wichtigem Monolog «Wie jeder Anlaß mich verklagt». Im übrigen stimmen die in den «Illustrierten Klassikern» angegebenen Striche keineswegs stets mit den in den Aufführungen vorgenommenen überein. In einer «Hamlet»-Aufführung Anfang April 1914 wurde z. B. von sämtlichen 7 Szenen des 4. Aktes überhaupt nur die 5. (mit den 2 Auftritten Ophelias) und ein Bruchteil der 7. Szene gesprochen.

Von den zur Erörterung stehenden Jahrespublikationen ist an erster Stelle die kritische Revue des Berliner Theaterjahrs von dem Herausgeber der «Schaubühne», Siegfried Jacobsohn, das «*Jahr der Bühne*»[1]) zu nennen, das insbesondere über die Leistungen der Reinhardtbühnen ein restlos klares, bei allem Enthusiasmus für den bedeutenden Berliner Regisseur niemals kritikloses Bild vermittelt. Von Shakespeare-Aufführungen der im zweiten Jahresband behandelten Berliner Spielzeit bespricht Jacobsohn eine der wesentlichsten, die Reinhardt bis dahin zu danken war: «Heinrich IV.», in der der Direktor des Deutschen Theaters «die Ebenbürtigkeit des zweiten Teils endlich unzweifelhaft gemacht hat», und eine ziemlich unerhebliche, die heute schon vergessen ist: «Macbeth» («fleißig, sauber, klar, exakt, flink und nahezu vollständig») am Theater in der Königgrätzerstraße.

Ein «Jahrbuch des Fortschrittes der Gesamtkultur», das der Teubner'sche Verlag als «*Das Jahr*» an Weihnachten 1913 erstmals hat erscheinen lassen («*Das Jahr* 1913»[2])) enthält auch einen auf 8 Seiten äußerst knapp zusammengedrängten Überblick von Ferdinand Gregori über die äußere und innere Entwicklung des Theaters.

Ein über Theater und Drama des Jahres in Einzelaufsätzen aus verschiedenen Ländern gut orientierendes Jahrbuch existiert bisher nur in England in dem *Stage Year Book*,[3]) das von L. Carson herausgegeben und in seiner — natürlich etwas auf den englischen Virtuosenkultus zugeschnittenen — Art geschickt zusammengestellt ist. Den deutschen Teil redigiert seit der Begründung in vorzüglicher, keine wesentliche künstlerische oder organisatorische Erscheinung außer Acht lassender Weise der deutsch-englische Schriftsteller Frank E. Washburn-Freund in London. Zahlreiche, zum Teil mustergültige Illustrationen aus aller Herren Länder erhöhen den Wert des Buches.

---

[1]) Siegfried Jacobsohn, Das Jahr der Bühne. Zweiter Band (1912—13). Berlin 1913, Oesterheld & Co. Preis: geh. 3 Mk., geb. 4 Mk.

[2]) Das Jahr 1913. Ein Gesamtbild der Kulturentwicklung. Herausgegeben von Dr. D. Sarason. Darin S. 513: «Das Theater» von Ferdinand Gregori. Leipzig, B. G. Teubner.

[3]) The Stage Year Book 1913. — The Stage Year Book 1914. (Letztere mit deutscher Aufschrift auf dem Deckel:) Internationales Bühnen-Jahrbuch. London, The Stage Offices. Berlin-Charlottenburg, Vita. Preis: geb. 3,50 Mk.

Das Jahrbuch 1914 enthält u. a. auch einige Bilder von der Inszenierung des «Julius Caesar» an Miß Hornimans Repertoir-Theater (dem Gaiety) in Manchester, Bilder, die gleich denen von den stark artistischen, aber in vielen Einzelheiten geschmack- und wertvollen Inszenierungen Granville Barkers in London zeigen, wie auch in England die Idee der stilisierten Inszenierung Fortschritte macht. Ein Aufsatz von Austin Brereton «The Portraits of Shakespeare» ist von 8 mustergültigen Bildbeilagen begleitet.

Als brauchbare statistische Jahreserscheinung hat sich zum 17. Male der *Deutsche Bühnenspielplan*[1]) eingestellt, der im Gegensatz zu der bisher von dem nunmehr verstorbenen Armin Wechsung besorgten, das Kalenderjahr umfassenden Statistik von Saison zu Saison (d. h. von September zu August) läuft.

Das im Jahrbuch 1912, Seite 334 von Max Förster angezeigte Buch «*The Shakespeare Revival*»[2]) von Reginald R. Buckley ist von seinem Verfasser jetzt, gekürzt und verändert, aus einem «Herald of the Future» zu einem sehr nützlichen, in seiner in England so seltenen Theaterbegeisterung sympathischen «*Handbook to the Stratford-upon-Avon Festival*» umgestaltet worden. Der Schauspieldirektor F. R. Benson steuert wieder einen Beitrag «The Festival Idea», Arthur Hutchinson «The Shakespeare Memorial Theatre at Stratford-upon-Avon», Buckley den Zentralaufsatz «The Nature of Drama» bei; Cecil J. Sharp schrieb einen neuen Artikel über die Stratforder Vacation School of Folk Song and Dance. Die Auswahl der Bilder ist spärlicher als in der älteren großen Ausgabe des Buches getroffen, welche diese Volksausgabe ergänzen, nicht ersetzen soll.

Freiburg i. Br. Ernst Leopold Stahl.

Statistischer Überblick

über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern im Jahre 1913.

Aachen. Kaufmann 1. — Hamlet 2.
Allenstein. Sommernachtstraum 2.
Alzey. Was ihr wollt 1.
Ansbach. Sommernachtstraum 2.
Arnstadt. Lärm um nichts 1. — Widerspenstige 1.
Aschaffenburg. Romeo 1. — Wintermärchen 1.
Augsburg. Romeo 2.
Aussig, Bhm. Was ihr wollt 2.
Baden b. Wien. Sommernachtstraum 5.
Ballenstedt, Schauspielhaus. Viel Lärm

---

[1]) Deutscher Bühnenspielplan. Mit Unterstützung des Deutschen Bühnenvereins. Register XVII. Jahrgang 1912—13. Berlin 1913, Oesterheld & Co. Preis: 6 Mk.

[2]) A Handbook to the Stratford-upon-Avon Festival with Articles by F. R. Benson, Arthur Hutchinson, Reginald R. Buckley, Cecil J. Sharp and Illustrations. London 1913, George Allen & Co. 124 S. Preis: 1 s.

um nichts 1. — Kaufmann 1. — Romeo 1.
Bamberg. Widerspenstige 3.
Barmen. Kaufmann 2, in Iserlohn 1. — Was ihr wollt 3. — Caesar 4.
Basel, Stadttheater. Wintermärchen 2. — Was ihr wollt 1. — Kaufmann 3. — Othello 1.
Bautzen. Othello 1.
Bayreuth, Kgl. Opernhaus. Romeo 2. — Widerspenstige 1. — Sommernachtstraum 2.
Berlin, Kgl. Schauspielhaus. Caesar 4. — Kaufmann 3. — Hamlet 2. — Richard II. 3.
Berlin, Deutsches Schauspielhaus. Romeo 2. — Hamlet 2.
Berlin, Deutsches Theater. Heinrich IV. 1. T. 5. — Heinrich IV. 2. T. 7. — Lärm um nichts 11. — Romeo 3. — Kaufmann 5. — Hamlet 19. — Sommernachtstraum 14.
Berlin, Märkisches Wandertheater. Hamlet je 1 m. in Rügenwalde, Kolberg, Uelzen; (3). — Widerspenstige je 1 m. in Delitzsch, Torgau, Elsterwerda, Finsterwalde, Hoyerswerda, Sorau, Neudamm, Neustettin, Köslin, Kammin, Anklam, Waren, Kyritz, Uelzen, Nienburg, Wittenberg, Eisenberg, Spremberg, Krossen, Fürstenwalde (20 m.).
Berlin, Rose-Theater. Othello 1. — Widerspenstige 9.
Berlin O, Schiller-Theater. Lear 2.
Berlin-Charlottenburg, Schiller-Theater. Lear 20. — Was ihr wollt 8.
Berlin, Theater in der Königgrätzer Straße. Richard III. 5. — Macbeth 29.
Bern. Was ihr wollt 1. — Kaufmann 2.
Bernburg. Hamlet 6. — Sommernachtstraum 7 in Cöthen u. Staßfurt.
Beuthen, O.-Schl. Was ihr wollt 3, in Zabrze 2. — Caesar 2, in Zabrze 2.
Bielefeld. Romeo 1. — Widerspenstige 3. — Othello 2. — Macbeth 1. — Hamlet 1. — Sommernachtstraum 6.
Bielitz, Östr.-Schl. Kaufmann 1.
Blankenburg, Harz, Kurtheater. Widerspenstige 1.
Bonn. Kaufmann 2. — Widerspenstige 3. — Romeo 1. — Othello 3. — Lärm um nichts 3. — Hamlet 2.
Brandenburg, Havel. Hamlet 5.
Braunschweig. Othello 4, in Wolfenbüttel 2.
Bremen, Stadttheater. Macbeth 2. — Romeo 3. — Heinrich IV. 1. u. 2. T. 4. — Hamlet 1. — Irrungen 3. — Kaufmann 2.
Bremen, Schauspielhaus. Hamlet 3.
Bremen, Schiller-Theater. Hamlet 1. — Kaufmann 2.
Bremerhaven. Caesar 4.
Breslau, Ausstellungs-Naturtheater. Was ihr wollt 21.
Breslau, Lobe-Theater. Romeo 1. — Hamlet 6.
Breslau, Schauspielhaus. Hamlet 1.
Bromberg. Widerspenstige 2. — Lear 3. — Romeo 2. — Wintermärchen 1.
Brünn, Mähren. Kaufmann 2.
Cassel, Kgl. Theater. Was ihr wollt 1. — Heinrich IV. 1.T. 3. — Richard II. 3. — Caesar 2. — König Johann 3.
Chemnitz, Neues Stadttheater. Othello 3. — Caesar 4.
Coblenz. Hamlet 1.
Coburg. Kaufmann 3.
Cöln, Schauspielhaus. Lärm um nichts 3. — Caesar 9. — Romeo 2.
Czernowitz. Othello 1. — Romeo 2.
Danzig, Stadttheater. Kaufmann 2.
Darmstadt, Hoftheater. Hamlet 2. — Romeo 1.
Dessau. Lärm um nichts 4. — Kaufmann 3. — Was ihr wollt 2.
Detmold, Fürstl. Theater. Widerspenstige 1. — Kaufmann 1.
Detmold. Sommertheater. Macbeth 1. — Othello 2 in Salzuflen.
Dortmund. Romeo 2. — Othello 1.
Dresden, Hoftheater, Schauspielhaus. Richard II. 2. — Hamlet 3.
Dresden, Volkswohltheater. Hamlet 1. — Sommernachtstraum 2. — Othello 1.
Duisburg. Othello 2.
Düsseldorf, Stadttheater. Othello 3.
Düsseldorf, Schauspielhaus. Sommernachtstraum 18. — Kaufmann 3.
Eisenach. Caesar 3.
Elberfeld. Sommernachtstraum 4. — Was ihr wollt 6. — Macbeth 1.
Erfurt, Stadttheater. Romeo 1. — Lärm um nichts 5.
Essen, Ruhr. Stadttheater. Romeo 2.
Esslingen. Hamlet 2.
Flensburg. Was ihr wollt 3. — Hamlet 2.
Frankfurt, Main, Opernhaus. Heinrich IV. 1. T. 1. — Heinrich IV. 2. T. 1.
Frankfurt, Main, Schauspielhaus. Romeo 6. — Heinrich IV. 1. T. 10. — Heinrich IV. 2. T. 8. — Othello 2.
Frankfurt, Main-Bockenheim, Sommertheater. Was ihr wollt 2 in Soden.
Frankfurt, Oder. Was ihr wollt 6. — Heinrich IV. 1. T. 1.

Freiburg, Brsg. Was ihr wollt 2. — Sommernachtstraum 4. — Romeo 4. — Hamlet 1.
Fürth, Bay. Sommernachtstraum 1. — Hamlet 1. — Was ihr wollt 1.
Gablonz, Neiße. Kaufmann 1.
Gera, Reuß, Hoftheater. Kaufmann 2. — Richard III. 2. — Lärm um nichts 2, in Greiz 1.
Glauchau. Othello 1. — Widerspenstige 1.
Göggingen, Kurtheater. Romeo 1.
Görlitz. Othello 1.
Gotha. Hoftheater. Romeo 2. — Caesar 3.
Göttingen. Othello 2. — Hamlet 1. — Sommernachtstraum 6.
Graudenz, Stadttheater. Othello 1.
Graudenz, Kaiser Wilhelm-Sommertheater. Wintermärchen 4.
Graz, Opernhaus. Sommernachtstraum (Szenen) 2. — Coriolan 2.
Graz, Schauspielhaus. Romeo 2.
Guben. Lärm um nichts 3 in Forst. Laus.
Hagen, Westf. Städt. Schauspielhaus. Hamlet 1. — Kaufmann 5. — Cymbelin 1. — Sommernachtstraum 5.
Halberstadt. Hamlet 3, in Aschersleben 1. — Richard III. 1. — Lear 1, in Aschersleben 1. — Romeo 2. — Kaufmann 2.
Halle, Saale, Stadttheater. Hamlet 1. — Othello 1. — Romeo 1. — Kaufmann 1.
Hamburg, Stadttheater. Kaufmann 2.
Hamburg, Deutsches Schauspielhaus. Coriolanus 1. — Richard II. 8. — Liebes Leid u. Lust 7. — Was ihr wollt 6. — Heinrich IV. 1. T. 3.
Hamburg, Thalia-Theater. Maß für Maß 3.
Hamburg-Altona, Stadttheater. Kaufmann 4. — Irrungen 16. — Romeo 6.
Hanau. Hamlet 2.
Hannover, Kgl. Theater. Caesar 1. — Othello 3. — Sommernachtstraum 3.
Hannover, Deutsches Theater. Kaufmann 2.
Harburg. Sommernachtstraum 2. — Was ihr wollt 2, in Wandsbek 1, in Elmshorn 1. — Caesar 3.
Heidelberg. Lärm um nichts 2.
Herford. Kaufmann 1. — Othello 1.
Hildesheim. — Kaufmann 2. — Richard III. 1. — Irrungen 7, in Wolfenbüttel 2. — Heinrich IV. 1. T. 3. — Heinrich IV. 2. T. 3. — Heinrich IV. 1. u. 2. T. 3.
Hirschberg, Schl. Hamlet 1. — Romeo 1. — Kaufmann 2.
Ilmenau, Kurtheater. Widerspenstige 2.
Ingolstadt. Hamlet 1, in Eichstädt 1, in Neuburg 1.
Innsbruck, Stadttheater. Kaufmann 2. — Romeo 2. — Othello 2. — Widerspenstige 1.
Jena. Kaufmann 1.
Kaiserslautern. Was ihr wollt 1. — Widerspenstige 2, in Zweibrücken 1. — Othello 1. — Kaufmann 2.
Karlsruhe, Baden, Hoftheater. Sommernachtstraum 3. — Romeo 3.
Kattowitz. Sommernachtstraum 1. — Kaufmann 2.
Kiel, Stadttheater. Hamlet 5. — Romeo 3, in Neumünster 1.
Klagenfurt. Romeo 1.
Kolmar, Els. Wintermärchen 1. — Othello 1.
Königsberg, Pr., Stadttheater. Kaufmann 2. — Macbeth 1. — Lear 2.
Königsberg, Pr., Neues Schauspielhaus. Kaufmann 1. — Widerspenstige 7. — Othello 3.
Konstanz. Othello 1. — Hamlet 2. — Romeo 1.
Kösen, Kurtheater. Sommernachtstraum 2.
Krefeld. Widerspenstige 4. — Kaufmann 1.
Bad Kreuznach. Kaufmann 1. — Sommernachtstraum 1 (Naturbühne).
Kudowa. Was ihr wollt 2.
Landshut, Bay. Sommernachtstraum 1.
Leipzig, Neues Stadttheater. Widerspenstige 2. — Hamlet 1. — Coriolanus 1. — Romeo 1.
Leipzig, Altes Stadttheater. Widerspenstige 3.
Leipzig, Schauspielhaus. Hamlet 2. — Kaufmann 2.
Liegnitz. Sommernachtstraum 2. — Lear 2.
Lindau, Bodensee. Widerspenstige 1.
Linz, Donau. Othello 1.
Lodz, Thalia-Theater. Othello 2.
Lübeck, Neues Stadttheater. Sommernachtstraum 2. — Macbeth 1. — Kaufmann 1. — Hamlet 5.
Lüneburg. Kaufmann 1.
Magdeburg, Stadttheater. Romeo 4. — Irrungen 3. — Hamlet 1.
Mährisch-Ostrau. Kaufmann 3.
Mainz. Kaufmann 3. — Romeo 2. — Hamlet 1.
Mannheim, Hoftheater. Widerspenstige 6. — Othello 1. — Sommernachtstraum 5.
Marburg, Lahn, Sommertheater. Hamlet 2. — Sommernachtstraum 2.

Meiningen, Hoftheater. Was ihr wollt 2. — Sommernachtstraum 1.
Memel. Hamlet 1.
Meran. Hamlet 3. — Heinrich IV. 1.
Metz. Kaufmann 1. — Widerspenstige 1. — Hamlet 1. — Romeo 1.
Mühlhausen, Thür. Othello 1. — Sommernachtstraum 1.
Mülhausen, Els. Widerspenstige 1.
München, Kgl. Hoftheater. Macbeth 8. — Hamlet 2.
München, Kgl. Residenztheater. Widerspenstige 3. — Maß für Maß 4. — Was ihr wollt 4.
München-Gladbach. Widerspenstige 1.
Münster, Westf. Kaufmann 4. — Romeo 2. — Was ihr wollt 2.
Bad Muskau. Sommernachtstraum 1.
Neiße. Romeo 1 in Parchim.
Neue Freie Bühne. Romeo je 1 m. in Velten, Ückermünde, Perleberg.
Neustrelitz. Kaufmann 2.
Nürnberg, Stadttheater. Sommernachtstraum 2. — Hamlet 2. — Romeo 1. — Macbeth 2.
Oldenburg. Heinrich IV. 1. T. 2. — Heinrich IV. 2. T. 2. — Kaufmann 4. — Hamlet 3.
Osnabrück. Othello 1. — Coriolanus 2.
Oybin, Waldtheater. Was ihr wollt 1.
Plauen, Vogtl. Stadttheater. Othello 2.
Posen, Stadttheater. Othello 1. — Macbeth 1.
Posen'sches Pronvinzialtheater. Kaufmann je 1 m. in Schneidemühl, Meseritz, Ostrowo, Rawitsch, Lissa (5). — Irrungen je 1 in Gnesen, Hohensalza.
Prag, Neues Deutsches Theater. Hamlet 1. — Romeo 2.
Prag, Kgl. Böhm. Nationaltheater. Sommernachtstraum 6. — Widerspenstige 9. — Romeo 5. — Kaufmann 2. — Othello 3. — Was ihr wollt 2.
Ratibor. Kaufmann 2. — Othello 1. — Widerspenstige 2.
Regensburg. Othello 2, in Straubing 1. — Romeo 1. — Wintermärchen 2.
Reichenberg, Böhm. Romeo 1.
Rheinische Verbandsbühne. Widerspenstige je 1 m. in Hamborn, Cleve, Wesel, Dülken, Viersen, Wald, Dinslaken, Hükeswagen, Gummersbach, Neuwied, Lennep, Opladen, Langenfeld, Ohligs (14).
Riga, Deutsches Theater. Widerspenstige 3. — Kaufmann 3. — Caesar 3. — Othello 1. — Sommernachtstraum 7.
Rostock, Mecklbg. Kaufmann 2. — Sommernachtstraum 2. — Othello 2. — Lärm um nichts 1.
Rudolstadt, Fürstl. Theater. Widerspenstige 2 in Saalfeld, Saale.
Saarbrücken, Neues Theater. Was ihr wollt 2. — Othello 3.
Sächs. Städtebundtheater (Dresden). Was ihr wollt 1 in Dippoldiswalde. — Richard III. 1 in Dippoldiswalde.
St. Gallen. Kaufmann 2.
St. Petersburg, Michael-Theater. Kaufmann 2.
St. Pölten. Kaufmann 1.
Schweidnitz. Kaufmann 1.
Schwerin, Mecklbg. Othello 2.
Sigmaringen, Hoftheater. Sommernachtstraum 2.
Solothurn. Romeo 2.
Sondershausen. Lärm um nichts 1. — Sommernachtstraum 1.
Bad Steben. Othello 1. — Widerspenstige 1.
Stettin, Stadttheater. Was ihr wollt 1. — Hamlet 1. — Othello 4.
Stettin, Bellevue-Theater. Was ihr wollt 1. — Othello 2.
Straßburg, Els., Stadttheater. Kaufmann 3.
Stuttgart, Hoftheater, Großes Haus. Coriolanus 2. — Richard II. 1. — Hamlet 6.
Stuttgart, Hoftheater, Kleines Haus. Kaufmann 4. — Was ihr wollt 2.
Tilsit. Othello 1. — Was ihr wollt 5.
Trier. Romeo 1.
Weimar. Lärm um nichts 3. — Sommernachtstraum 5. — Kaufmann 4.
Wels. Othello 1.
Wien, K. K. Hofburgtheater. Caesar 3. — Kaufmann 2. — Richard III. 2. — Widerspenstige 1.
Wien, Deutsches Volkstheater. Kaufmann 1. — Othello 2. — Romeo 3. — Hamlet 2.
Wien, Neue Wiener Bühne. Lärm um nichts 6.
Wien, Raimund-Theater. Widerspenstige 3.
Wiesbaden, Kgl. Theater. Othello 1. — Kaufmann 1.
Wiesbaden, Residenz-Theater. Widerspenstige 6.
Wilhelmshaven, Wilhelm - Theater. Othello 3.
Worms, Spiel- u. Festhaus. Romeo 1.
Würzburg. Sommernachtstraum 1. — Hamlet 1. — Richard III. 1.
Zürich, Stadttheater. Hamlet 2. — Widerspenstige 1.
Zürich, Pfauen-Theater. Kaufmann 1. — Widerspenstige 5. — Lärm um nichts 3. — Was ihr wollt 3.

Nach vorstehender Zusammenstellung sind somit von 190 Theatergesellschaften 23 Shakespeare'sche Werke in 1133 Aufführungen dargestellt worden. Diese verteilen sich wie folgt:

Ein Sommernachtstraum	133	mal	durch	37	Gesellschaften
Der Kaufmann von Venedig	132	„	„	61	„
Der Widerspenstigen Zähmung	127	„	„	35	„
Hamlet	124	„	„	49	„
Was ihr wollt	104	„	„	32	„
Romeo und Julia	96	„	„	47	„
Othello	85	„	„	48	„
Viel Lärm um nichts	50	„	„	15	„
Julius Caesar	47	„	„	13	„
Macbeth	47	„	„	10	„
Die Komödie der Irrungen	33	„	„	5	„
König Lear	31	„	„	6	„
Heinrich IV., 1. Teil	28	„	„	8	„
Heinrich IV., 2. Teil	21	„	„	5	„
König Richard II.	17	„	„	5	„
König Richard III.	13	„	„	7	„
Ein Wintermärchen	11	„	„	6	„
Coriolanus	8	„	„	5	„
Heinrich IV., 1. und 2. Teil	8	„	„	3	„
Liebes Leid und Lust	7	„	„	1	Gesellschaft
Maß für Maß	7	„	„	2	Gesellschaften
König Johann	3	„	„	1	Gesellschaft
Cymbelin	1	„	„	1	„

Leipzig. Paul Fischberg.

Im Burgtheater in Wien wurden gespielt von 1776 an bis 1. Januar 1913: Kotzebue 3872 mal, Shakespeare 2177, Schiller 1911, Schröder 1412, Iffland 1329, Laube 1149, Bauerfeld 1126, Seribe 1081, Grillparzer 985, Goethe 881, Hebbel 236, Hauptmann 217, Molière 199, Anzengruber 52, Hofmannsthal 24 und Nestroy 3 mal. (Leipziger Bühne, 1914, Nr. 2, S. 31).

Mitteilungen über neuartige oder sonst bedeutsame Shakespeare-Aufführungen aus der Kanzlei des betreffenden Theaters sind uns, wenn in zweckentsprechender Form abgefaßt, stets willkommen, weil Berichte aus solcher Quelle uns über die Absichten der Aufführer besonders gut unterrichten können. Die Redaktion.

Zeitschriftenschau 1913.

Von

Carl Grabau.

I. Das englische Drama vor Shakespeare.

Zu den Mysterienspielen.

Gegenüber der Annahme Sepets, daß die alttestamentlichen Spiele aus dem «Processus Prophetarum» hervorgewachsen seien, vertritt Hardin Craig (*Modern Philology* X 473 ff.) die Ansicht, daß sie ihren Ursprung in den kirchlichen Lektionen und Responsorien der Fastenzeit haben. In diesen Lektionen wurden grade die in den Spielen behandelten alttestamentlichen Gestalten in nächste Beziehung zu Christus und den Osterereignissen gesetzt. Als dann später die Weihnachts- und die Osterspiele zu den großen Zyklen vereinigt wurden, löste man, der chronologischen Ordnung wegen, die alttestamentlichen Spiele aus ihrem bisherigen Zusammenhang heraus und setzte sie vor die Weihnachtsspiele, die ursprünglich durch die «Prophetae» eingeleitet wurden.

Frank W. Cady setzt seine früher an dieser Stelle erwähnten Untersuchungen über die Towneley-Spiele (vgl. Sh.-Jhrb. XLVI 195, XLVIII 211, XLIX 178) fort, indem er die Passionsgruppe und die alttestamentlichen Stücke dieses Zyklus mit den entsprechenden Spielen des York-Zyklus vergleicht (*Modern Philology* X 587 ff.). Als Gesamtresultat ergibt sich für die chronologische Entstehung des Townley-Zyklus, daß sein Ursprung in gottesdienstlichen Spielen zu suchen ist, wie sie in York üblich waren. Aus diesem liturgischen Drama entwickelten sich die Weihnachtsspiele, die Auferstehungsspiele und mit großer Wahrscheinlichkeit ein Teil der Passionsspiele. Die übrigen, darunter die alttestamentlichen Spiele und die übrigen Passionsspiele, stammen aus der Übergangszeit oder der letzten Entwicklungsperiode des Zyklus, als er schon in die Hände der Gilden übergegangen war. Erhalten ist der Zyklus natürlich in seiner endgültigen Form, die vier verschiedene Bearbeitungsschichten erkennen läßt, von denen aber die beiden letzten vielleicht von demselben Bearbeiter herrühren. Der Reihe nach sind es: der sogenannte Wakefielder Bearbeiter; zweitens derjenige, von dem die Zweizeiler herrühren; drittens einer, der bei den Yorker Spielen Anleihen machte und der, nach Cadys Ansicht, identisch ist mit dem Bearbeiter, von dem die Vierzeiler in dem Zyklus herrühren.

Man weiß längst, daß die sogenannten Coventry-Mysterien (der Hegge-Zyklus) nicht in Coventry aufgeführt wurden. Hardin Craig tritt im *Athe-*

næum 4477 von 16. August 1913 für die schon früher ausgesprochene Vermutung ein, daß Lincoln die Heimat dieser Spiele sei. (Vgl. hierzu W. W. Grey im *Athenæum* 4481 vom 13. Sept.).

«Everyman».

Bemerkenswerte Parallelen zu der Fabel von «Everyman» finden sich in der jüdischen geistlichen Literatur. Aus dem fünften Teil des Talmud teilt E. Percy Bates (*Athenæum* 4492 vom 29. November 1913) folgende Erzählung mit: Ein Mann hatte drei Freunde. Den einen liebte er zärtlich, den zweiten auch, wenn auch nicht ganz so sehr; gegen den dritten aber war er gleichgültig. Die Geschichte berichtet dann, wie der Mann sich fürchtet allein zu gehen und wie er seine Freunde bittet, ihn zu begleiten. Der erste lehnt ohne Grund ab; der zweite sagt: «Ich gehe mit Dir bis zu den Toren des Palastes, aber ich will nicht mit Dir vor den König treten.» In Verzweiflung wendet sich der Mann an den dritten, den er vernachlässigt hatte, und der erwidert: «Fürchte Dich nicht, ich will mit Dir gehen und für Dich sprechen. Ich will Dich nicht verlassen, bist Du von Deiner Not befreit bist.» Der erste Freund ist eines Mannes Reichtum, den er zurücklassen muß. Der zweite seine Verwandten, die ihm bis zum Grabe folgen und ihn verlassen, wenn die Erde seine Überreste bedeckt. Der dritte die guten Werke, die seine Sache vor dem König der Könige führen.

Noch näher steht der Moralität eine Parabel aus dem Midrasch, auf die der Rabbiner Singer in einer Ansprache an die Jews' College Literary Society im Oktober 1904 hinwies (vgl. Singers «Lectures and Addresses»). Der Inhalt der Parabel, die im 34. Kapitel der Ethik des Rabbi Eleasar steht, wird von M. J. Landa im *Athenæum* 4493 (6. Dezember 1913) mitgeteilt. Jedermann hat drei Freunde im Leben: seine Kinder und Enkel, sein Geld und seine guten Werke. In seiner Todesstunde wird er von den ersten beiden verlassen, die guten Werke aber verheißen ihm, daß sie vor ihm im Jenseits sein wollen. Eleasar lebte im 9. Jahrhundert, Peter Dorland von Diest, der Verfasser von «Everyman», im fünfzehnten. Als Theologe mag er wohl in den Midraschim bewandert gewesen sein.

John Heywood.

In *Modern Philology* X 553ff. stellt T. S. Graves eine Reihe von Zeugnissen zusammen, die sich auf die Schicksale John Heywoods und des Kreises von Katholiken, in dem er lebte, während der allmählichen Einführung der Reformation unter Heinrich VIII. bis Elisabeth beziehen. Am Hofe Heinrichs VIII. wurde Heywood durch Sir Thomas More, mit dem er mehrere Jahre freundschaftlich verkehrte, eingeführt. Es gab übrigens mehrere Männer des Namens, so daß man nicht mit Gewißheit sagen kann, ob der Dramatiker gemeint ist. Erst mehrere Jahre nach Mores Tode kam der Kreis in Ungelegenheiten, weil er sich an dem Anschlage gegen den Erzbischof Cranmer von Canterbury beteiligte. In dem anschließenden Prozeß wegen Verletzung der Act of Supremacy wurde auch Heywood verurteilt, aber im letzten Augenblick begnadigt (6. Juli 1544). Unter Eduard VI. und Maria blieb Heywood unbehelligt, und es ist auch nicht wahrscheinlich, daß er sofort nach Elisabeths Thronbesteigung das Land verließ. Vielmehr ist es nicht ganz unmöglich, daß er, dessen Verbindung mit den Children of St. Paul's mehrfach bezeugt wird, mit einem

«married minor canon of St. Paul's» Heywood identisch ist, der 1561 gelegentlich einer Visitation erwähnt wird. Er wanderte wohl erst infolge der Feindseligkeiten aus, denen die Katholiken bei der Rebellion von 1569 ausgesetzt waren, und ging nach Holland, wo er 1576 dem Jesuitenkollegium zu Antwerpen beitrat.

«Ralph Roister Doister».

Daß der «Miles Gloriosus» von Plautus nicht als Quelle für Udalls Stück anzusehen ist, hat schon Mauslby gezeigt (vgl. Sh.-Jhrb. XLIV 275). James Hinton (*Modern Philology* XI 273ff.) hebt hervor, daß ein wesentlicher Zug der englischen Komödie, die Abhängigkeit des Prahlers (Ralph) von dem Parasiten (Merygreeke), in keiner plautinischen Komödie vorkommt. Dagegen findet sich genau dasselbe Verhältnis in dem «Eunuchus» des Terenz, der überhaupt für die ganze Fabel, für einzelne Szenen und für die Charaktere im «Ralph Roister Doister» die Grundlage bildet.

George Peele.

Die in dem Drama «The Arraignment of Paris» zu einer Huldigung für Elisabeth verwertete Geschichte von dem goldnen Apfel des Paris wurde häufig in dem Jahrhundert des Klassizismus und der Schmeichelei zu demselben Zwecke gebraucht. T. S. Graves (*Modern Language Notes* XXVIII 48f.) macht darauf aufmerksam, daß sowohl die Mutter Eisabeths bei ihrer Krönung (1533) in einem pageant von Udall als auch eine Tante von ihr, Königin Margarete von Schottland, bei ihrem Einzug in Edinburg (1503) ähnliche Komplimente desselben klassischen Ursprungs erfuhren.

Kyd und Marlowe.

In der *Revue germanique* IX 566ff. beginnt F. C. Danchin die genaue Wiedergabe einiger Dokumente, die sich auf Kyd, Marlowe und Walter Raleigh und dessen Umgebung beziehen. Eine wörtliche Reproduktion dieser Urkunden gab es bisher nicht; man hatte sich begnügt, Fragmente aus ihnen zu zitieren oder kurze Resumés zu geben. Die Originale befinden sich in den Harley MSS. Nr. 1 enthält Papiere, die man bei Kyd gefunden hatte: haeretische Entwürfe, in denen die Gottheit Jesu geleugnet wird und die Kyd von Marlowe empfangen haben wollte. Nr. 2. Baines' Denunziation von Marlowes Gotteslästerungen. Nr. 3. Ein Brief Kyds an Sir John Puckering über den ursprünglichen Besitzer all dieser Dokumente. Nr. 4. Ein Schriftstück gegen Richard Cholmeley. Nr. 5. Über Cholmeleys Gefangennahme. Nr. 6. Die Untersuchung gegen Sir Walter Raleigh, dessen Bruder Carew und Genossen (die protokollierten Fragen und Antworten).

II. Nichtdramatische Literatur zur Zeit Elisabeths.

Edmund Spenser.

Spensers Verhältnis zu gewissen Strömungen seiner Zeit wird in zwei Aufsätzen von F. M. Padelford behandelt. Der eine befaßt sich mit seiner Stellung zur puritanischen Propaganda (*Modern Philology* XI 85ff.). Als Spenser

1569 nach Cambridge kam, geriet er gerade in das Zentrum der puritanischen Bewegung und besonders sein college, Pembroke Hall, tat sich in den religiösen und kirchlichen Reformbestrebungen hervor. Er mußte also die Forderungen der Puritaner aufs genaueste kennen. Im Sinne dieser Forderungen hat er den Priester in «Mother Hubberds Tale» satirisch verspottet. Die Frage der Abschaffung der Hierarchie berührt er — in ablehnendem Sinne — im «Schäferkalender» (Mai-Ekloge). Nun stand Spenser um die Zeit, wo er diese Dichtungen verfaßte, als Sekretär des Bischofs Young von Rochester im Dienste der Kirche; deshalb muß sein Puritanismus im Lichte dieser Tatsache betrachtet werden. Das Resultat ist, daß Spenser zwar mit den Puritanern die Prachtliebe und die Habgier weltlich gesinnter Geistlicher verdammte, daß er aber demgegenüber gottgefällige Geistliche wie die Bischöfe Grindal und Young preist. Er trat also in kirchlichen Dingen für die goldene Mittelstraße ein, wie er auch für die mittlere Linie zwischen Reichtum und Armut, zwischen Alleinbesitz und Kommunismus war. Hiervon handelt der andere Aufsatz Padelfords (*The Journal of English and Germanic Philology* XII 434), in dem Spensers Stellung zu den Anschauungen der Anabaptisten beleuchtet wird. Padelford erblickt in der Kontroverse zwischen Artegall und dem Riesen («Feenkönigin» V 2) eine gegen diese kommunistische Sekte gerichtete Allegorie. Der Riese, der mit seinen demagogischen Agitationsreden unter dem Schein der Gerechtigkeit das Privateigentum verwirft, den Kommunismus verkündet, Gesetz und Autorität leugnet und damit eine große Schar Unzufriedener aus allen Ländern heranzieht, ist nichts anderes als eine Verkörperung der anabaptistischen Propaganda. Die Strafe, der er anheimfällt — er wird ins Meer geworfen —, deutet auf die Landesverweisung, die den Anhängern dieser Lehre unter Elisabeths Regierung angedroht wurde.

In einem Aufsatz über «Spenser's Earliest Translations» sucht Louis Sigmund Friedland (*The Journal of English and Germanic Philology* XII 449ff.) die Einwände zu entkräften, die E. Koeppel gegen Spensers Urheberschaft der Versübersetzungen in Van der Noots «Theatre of Worldlings» (1569) erhoben hat, und tritt für ihre Echtheit ein.

Gegen die Behauptung Greenlaws (vgl. Sh.-Jhrb. XLVIII 218f.), von einem engen Kreise abgesehen, sei es beträchtliche Zeit unbekannt geblieben, daß Spenser der Verfasser des Schäferkalenders sei, und daß das Werk erst nach dem Erfolg der «Feenkönigin» allgemein bekannt wurde, wendet sich C. R. Baskervill, indem er ausführt, daß die politischen Gründe für die Geheimhaltung von Spensers Namen mindestens fraglich sind, daß man ferner solch einen Grund gar nicht anzunehmen braucht, um die Anonymität eines Dichters in jenen Tagen zu erklären, und daß schließlich das Schweigen über die Verfasserschaft des Kalenders schwerlich zurückgeführt werden könne auf Gleichgültigkeit gegen das Gedicht, das tatsächlich schon ein großes Ansehen besaß (*Publications of the Modern Language Association of America* XXVIII 291ff.).

Über die Embleme am Ende der März-Ekloge schreibt Walter Graham (*Modern Language Notes* XXVIII 212ff.). Zu Thomalins Emblem von dem Honig und der Galle der Liebe verweist er auf eine Stelle in Plautus' «Cistellaria» (I 1: Amor et melle et felle est fecundissimus). Für Willyes Emblem (To be wise and eke to loue Is granted scarce to God aboue) macht er auf Publilius Syrus' «Amare et sapere vix deo conceditur» (Scaenicae Romanorum Poesis,

ed. Ribbeck, II 311, 22) aufmerksam. Auch bei Bacon begegnet derselbe Gedanke, doch ist hier wohl Plutarchs «Agesilaus» (ὡς χαλεπὸν ἐλεεῖν ἅμα καὶ φρονεῖν) die Quelle.

Im «Schäferkalender» (Dezember Z. 41) kommt der Name Wrenock vor. Man hat vermutet, daß damit ein Lehrer an der Merchant Taylor's School gemeint sei, auf der Spenser als Knabe war. Der Name Mulcaster wäre der am nächsten liegende. Er begegnet auch in der Form Mouncaster. Vielleicht, meint G. C. Moore Smith (*The Modern Language Review* VIII 368), ergibt sich aus dieser Namensform das Anagramm Mast. Vrenoc (vgl. das Anagramm Algrind-Grindal).

Von den Metamorphosen in Spensers «Muiopotmos» handelt Reed Smith in *Modern Language Notes* XXVIII 82ff. Die Verwandlung Arachnes in eine Spinne schöpfte Spenser aus Ovids Metamorphosen VI 1; dagegen ist eine andere Verwandlung, die von Venus' Nymphe Astery in einen Schmetterling, wahrscheinlich Spensers eigne Erfindung, wobei aber ein Einfluß der Cupido-Psyche-Legende wohl anzunehmen ist. Beide Verwandlungen werden miteinander verknüpft durch das Motiv, daß Minerva bei dem Wettstreit in der Webekunst durch die vollendete Nachbildung eines Schmetterlings Arachnes Neid erregt, so daß sie vor Zorn und Eifersucht zu einer Spinne aufschwillt. Damit wird auch der traditionelle Groll Aragnolls, des Abkömmlings von Arachne, gegen Clarion, der von Astery abstammt, sowie Clarions Tod vorzüglich motiviert.

In *Modern Philology* X 365ff. setzt Edward Payson Morton seine Geschichte der Spenserstanze (vgl. Sh.-Jhrb. XLIV 284) fort und behandelt ihr Vorkommen im achtzehnten Jahrhundert.

Barnabe Rich.

Barnabe Richs Roman «The Adventures of Don Simonides» (erschienen 1581—84) wird von Gustav Becker im *Archiv für neuere Sprachen und Literaturen* CXXXI 64ff. behandelt. Als Hauptquelle ergibt sich Jerónimo Contreras' Roman «Selva de Aventuras», den Rich offenbar im Original benutzt hat und dem er sich in dem allgemeinen Plan seines Werkes wie auch in Einzelheiten anschließt. Daneben ist von größtem Einfluß «Euphues», ohne den Richs Roman nicht zu denken wäre. Eine Anspielung auf «Don Simonides» findet sich in Robert Greenes «Mamillia» (1583).

III. Die Dramen Shakespeares.

«Die Edelleute von Verona».

II 7, 1—38. Die Gleichnisse von dem Pilgrim und dem Bach werden von Joseph de Perott (*Modern Language Notes* XXIX 28f.) in der Form mitgeteilt, wie sie im «Mirrour of Knighthood» (1599), Buch 8, vorkommen. Nur das Gleichnis vom Pilgrim begegnet auch im spanischen Original von 1587, nicht dagegen das Gleichnis vom Bache, so daß man annehmen würde, der englische Übersetzer habe es von Shakespeare entliehen, wenn nicht genau dasselbe Gleichnis in Calderons «El Castillo de Lindabrídis» stände, das auf dem «Ritterspiegel» beruht.

«Richard III.»

Eine direkte Einwirkung Senecas auf Shakespeare vermutet Friedrich Wilhelm (*Archiv für neuere Sprachen und Literaturen* CXXIX 69ff.) in der Werbeszene um Anna (I 2, 174—191). Die zum Vergleich herangezogene Szene aus der «Phaedra» 611ff. enthält neben wörtlichen Anklängen das berühmte Schwertmotiv: Richard kniet vor Anna nieder wie Phaedra vor Hippolyt, und Anna läßt wie Hippolyt das Schwert fallen, ohne den tödlichen Streich geführt zu haben. Allerdings ist eine Vermittlung durch Legges «Richardus III.» nicht ausgeschlossen, wo Richards Werbung um die Hand seiner Nichte Elisabeth, in der Hauptsache der Megaraszene im «Hercules Furens» nachgebildet, auch den Einfluß derselben Phaedraszene verrät.

«Die Zähmung der Widerspenstigen»,

II 1, 73. Baccare! You are marvellous forward.

Nach Percy W. Long (*The Modern Language Review* VIII 377) scheint eine Stelle in Grange's «The Golden Aphroditis» darauf zu deuten, daß das Wort «baccare» ein militärisches Rückzugssignal italienischer Herkunft war.

W. Worrall (*ib.* 544f.) hält es für eine scherzhafte Bildung: back + lateinische Infinitivendung *are*. Für ähnliche Wortbildungen werden Belege angeführt.

«Der Kaufmann von Venedig.»

In der *Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht* XII 338ff. behandelt Ottomar Petersen folgende Stellen: I 1, 113; 3, 42, II 9, 61f., 70f., III 1, 114; 2, 191f.; 5, 79ff.; IV 1, 381ff.

«Was Ihr wollt».

I 5, 164. I am very comptible, even to the least sinister usage.

Ph. Perring (*Notes and Queries* 11. S. VII 286) erklärt «comptible» als «compatible»; «patibilis» im Sinne von «sensitive», vgl. Cicero, de natura deorum III 12, 29.

Das Pagenmotiv, d. h. das Motiv von den ihren Schätzen in Pagenverkleidung nachlaufenden Mädchen, kommt auch in dem 1587 spanisch, 1601 englisch erschienenen «Ritterspiegel» vor, wie Joseph de Perott (*Germanisch-Romanische Monatsschrift* V 222f.) nachweist.

«Ende gut, alles gut».

IV 2, 38. I see that men make rope's in such a scarre...

Alphonso Gerald Newcomer (*Modern Philology* XI 141ff.) liest statt rope's: ropes und erklärt die viel emendierte Stelle folgendermaßen: «Das Bild hier ist das hinreichend bekannte Bild von dem Felsen oder der Festung weiblicher Ehre, die die Männer mit Gründen und mit Überredung zu ersteigen und zur Übergabe zu zwingen suchen».

«Julius Caesar».

Die 1594 in Verona erschienene Tragödie «Il Cesare» von Orlando Pescetti entspricht inhaltlich etwa dem zweiten und dritten Akt von Shakespeares

Drama. Sie beginnt mit einer Verschwörungsszene und schließt mit der Ermordung Caesars, die in Botenberichten mitgeteilt wird. Die Technik ist die der Seneca-Dramen. Ähnlichkeiten mit Shakespeare erklären sich meist aus der gemeinsamen Quelle: Plutarch. Einige Übereinstimmungen in Szenenführung und Wortlaut lassen sich aber nicht aus der gemeinsamen Quelle erklären. 1. Die Erwähnung des Tagesanbruchs in der nächtlichen Verschwörerszene. Die Szene spielt bei Brutus (Plutarch: bei Cassio). 2. Als Begründung für die Beseitigung des Antonius verwendet Brutus bei Pescetti und Shakespeare das Gleichnis vom abgeschlagenen Haupte, mit dem auch den Gliedern die Kraft verloren gehe. Dies Gleichnis galt bisher als Eigentum Shakespeares. 3. Auch das Auftreten der Porzia bei Pescetti erinnert bei aller Verschiedenheit der Charakterzeichnung an die entsprechende Szene bei Shakespeare. 4. Calpurnias Warnungen und Caesars Schwanken zeigen auffallende Übereinstimmung. Nicht alle diese Berührungen lassen sich durch den Zufall oder die Situation erklären. G. Sarrazin (*Englische Studien* XLVI 347 ff.) ist deshalb geneigt, einen literarischen Zusammenhang anzunehmen, unmittelbar oder mittelbar. Möglicherweise war das Drama Pescettis ins Englische übersetzt worden. Es würde etwa der von W. Keller vermuteten Rachetragödie im Seneca-Stil entsprechen, die mit Caesars Ermordung auf dem Kapitol unter dem Standbild des Pompejus schloß. Die Rache für Pompejus wird bei Pescetti sehr betont (vgl. W. Keller, Sh.-Jhrb. XLV 220).

«Hamlet».

Für die Datierung «Hamlets» ist ein Aufsatz von F. S. Boas («Hamlet» at Oxford: New Facts and Suggestions. *Fortnightly Review* XCIV 245 ff., August 1913) bemerkenswert. «Hamlet» ist das einzige Stück Shakespeares, das nach zeitgenössischem Zeugnis in Oxford und Cambridge aufgeführt wurde. Aller Wahrscheinlichkeit nach fand die Aufführung, in Oxford wenigstens, im Gegensatz zu den Universitätsbehörden statt. Ende des 16. Jahrhunderts waren sowohl die Verteidiger der Universitätsbühne als auch ihre Gegner in scharfer Opposition gegen die Berufsschauspieler vereinigt. Den common players wurde das Auftreten im Innern und in der Umgebung von Oxford und Cambridge verboten. Aber die städtischen Behörden ermöglichten die Vorstellungen doch. Schließlich gaben die Universitätsbehörden Geld, um die Schauspieler zu entfernen. Das geht aus den Auszügen aus den Vice-Chancellor's accounts im Universitätsarchiv hervor. Sie erstrecken sich über die Zeit von 1587/88 bis 1603/04. Die erste solche Zahlung geschah an die Truppe des Earl of Leicester um den 11. Dezember 1587 herum. In den folgenden Jahren erhielten die Schauspieler zum gleichen Zweck Beträge von 10—30 s. Die Namen der Truppen werden nur 1594/95 mitgeteilt: Queen's und Lord Morley's. Daraus folgt, daß weder «Hamlet» noch irgendein anderes Shakespeare-Stück mit Genehmigung der Universität oder gar unter ihren Auspizien aufgeführt worden ist. Wer einer solchen Aufführung beiwohnte, tat es auf Gefahr der Arrestierung. Städtische Urkunden sind vorhanden für Cambridge in Cooper's Annals of Cambridge und in den Reports of the Histor. MSS. Commission III. Von Oxford war bisher nichts Ähnliches in diesem Zusammenhang und für diese Zeit bekannt. Boas hat nun festgestellt, daß die Archive Aufzeichnungen über etwa zwei Dutzend Besuche von Schauspieler- oder Musikertruppen ent-

halten, in den Oxford City Chamberlain's accounts von 1584/5—1600/01. Lord Leicesters Truppe erscheint 1587/88 sowohl in den akademischen wie in den städtischen Aufzeichnungen. Nach Leicesters Tode 1588 traten einige der Hauptschauspieler in die Truppe des Lord Strange über, die am 6. Oktober 1593 in Oxford spielte. Nach Strange's Tode (1594) traten sie in die Dienste des Lord Chamberlain. 1594 gehörte Shakespeare dieser Truppe an. Sie wird weder in den Universitäts- noch in den Stadtrechnungen erwähnt. Shakespeare kann aber mit Lord Strange's men Oktober 1593 in Oxford gewesen sein. Für 1599—1601 geben die Stadturkunden die Namen der Gesellschaften nicht an. Es gibt ferner keine Nachricht darüber, daß 1601 (dem angeblichen Entstehungsjahr des Shakespeare'schen «Hamlets») die Truppe des Lord Chamberlain unterwegs war und daß sie Oxford und Cambridge berührte (Lord Stranges Truppe war 1591/92 in Cambridge, ebenso Lord Chamberlains 1594/95). Es bleibt also nur die Möglichkeit, für eine «Hamlet»-Aufführung in Oxford ein früheres Datum anzusetzen. Warum sollte nicht, fragt Boas, «Hamlet» in der Form der Ersten Quarto zwischen 1592 und 1594 geschrieben sein? Dann hätte man anzunehmen, daß die erste Quarto Shakespeares frühe Revision des (Kyd'schen) «Urhamlet» war. In der Tat ist auch die erste Quarto viel charakteristischer für des Dichters unreifen Stil 1592/94 als für seine Meisterschaft von 1600/02. — Als 1594 Lord Strange's men, begleitet von Edward Alleyn, der zur Lord Admiral's Company gehörte, in Newington Butts spielten, war eins ihrer sieben Stücke ein «Hamlet». Es ist denkbar, daß dies nicht das vorshakespeare'sche Stück war, sondern die erste Quarto-Version.

Ein Aufsatz von Franz Hahne über das Hamletproblem (*Germanisch-Romanische Monatsschrift* V 442ff.) setzt sich mit den Kritikern auseinander, die Hamlet von aller Schuld reinigen und als ein absolutes Ideal hinstellen wollen, namentlich mit Hermann Türck (dessen Definition des Genies er die Schopenhauer'sche Definition gegenüberstellt) und Kuno Fischer. Hahne selbst schließt sich der natürlichen Betrachtung, «die in Goethe ihr großes, wenn auch nicht gänzlich mehr maßgebendes Vorbild sehen darf», an und erblickt, ausgehend von der Amlethsage bei Saxo Grammaticus, Hamlets Schuld in seiner Willensschwäche und seiner Maßlosigkeit. Die erstere läßt ihn nicht zu seinem Ziel kommen, die zweite führt ihn ins Verderben. Aber Shakespeare läßt ihn vollendet und reif werden. Nicht die Fülle des Geistes und der Schönheit ist das Größte am Hamlet, sondern die innere Entwicklung einer edlen und großen, aber maßlosen und unfesten Seele zum Maß und zur Reife.

Der etwas überraschende Zug, daß Laertes und Hamlet in Ophelias Grab springen, fände eine Erklärung, wenn man sich Joseph Quincey Adams jun. anschließt, der auf Grund einer Stelle in Brathwaites «Mercurius Britanicus» (1640) vermutet, daß im 17. Jahrhundert das Insgrabspringen einen übertriebenen Ausdruck der Trauer bedeutet habe (*Mod. Language Notes* XXVIII 39).

Den wiederholten Platzwechsel, wenn Hamlet seine Freunde schwören läßt, bringt Adams in Verbindung mit dem Versuch Balaams, die Kinder Israel zu verfluchen (4. Mose 23 und 24). Auch im «Prosessus Prophetarum» des Chesterzyklus betritt Balaam wie Hamlet nacheinander die vier Ecken der Bühne (*Mod. Lang. Notes* XXVIII 40).

A. a. O. bringt J. Q. Adams noch einige Vorschläge zu einzelnen Stellen des Dramas.

III 1, 103. Das «ha, ha» Hamlets deutet er nicht als eine Antwort auf die Rede Ophelias, sondern als unwillkürliche Überraschung, als Hamlet die Lauscher erblickt. Von da ab scheinen seine Worte nicht mehr allein für Ophelia, sondern auch für den König und Polonius berechnet zu sein. M. P. Tilley (*Modern Language Notes* 227f.) schlägt vor, den Ausdruck «ah ha» zu drucken.

I 4, interpungiert und verbessert Adams folgendermaßen:

The dram of eale
Doth all the noble substance — out o' doubt —
To his own scandal . . . .

und sieht in ihnen den Anfang einer ähnlich labyrinthisch langen Periode wie die, mit der Hamlet soeben sich über seine innere Unruhe hinwegzureden versuchte.

IV 6, 201 interpungiert Adams:

Laertes (To King). Do you see this? O God!

V 2, 153. *Hamlet.* That's two of his weapons. — But? Well?

II 2, 353—68. Adams rät, die Ausdrücke common stages und common players in Anführungsstriche zu setzen, weil Shakespeare hier auf die Angriffe gegen die Volkstheater anspielt.

«König Lear».

Die Ballade vom König Lear (A Lamentable Song of the death of King Leare and his three Daughters. London 1620) ist nach Dr. Johnson eine Quelle von Shakespeares Drama, nach W. Perrett aber unter dem Eindruck der Tragödie entstanden. A. G. van Hamel (*Germanisch-Romanische Monatsschrift* V 307ff.) verwirft beide Hypothesen. Hätte eine Einwirkung der einen Dichtung auf die andere stattgefunden, so ließen sich die großen Unterschiede zwischen beiden Versionen nicht erklären. Wohl aber können die Züge, in denen beide übereinstimmen, nämlich Lears Wahnsinn und das unglückliche Ende, auf der psychologischen Verwandtschaft von Ballade und Tragödie beruhen.

C. T. Tucker Brooke stellt die Frage, warum «König Lear», das leidenschaftlichste, edelste und vielleicht persönlichste Werk Shakespeares, auf der Bühne unwirksam ist (*The Sewanee Review* XXI 88ff.) Die Antwort ist: weil «Lear» im Grunde ein bürgerliches Trauerspiel ist. Unter dem Schleier mythischer Königshoheit führt der Dichter eine bürgerliche Familiengruppe vor. Die hohen tragischen Leidenschaften sind abgesetzt, es herrschen die Laster der Selbstsucht, der kindlichen Undankbarkeit. Ein selbstsüchtiger alter Mann, den sein königlicher Rang nicht würdevoll und sein Alter nicht weise gemacht hat, drei Töchter, von denen zwei habgierig, gemein und heuchlerisch, die dritte gut mit einer kalten, fast erkältenden Tugend: eine solche alltägliche Grundlage eines gewaltigen Dramas zieht die Gründlinge von früher und von heute nicht an. Nur dem tieferblickenden Zuschauer offenbart sich die wahre Philosophie, der echte Optimismus des Stückes, dessen Kernfrage ist: Was ist der Grund menschlicher Unmenschlichkeit? Bis zum Ende des zweiten Aktes gehen die Sympathien der Philister mit den Töchtern. Dann zeigt das Drama, wie Lears Eigenliebe in die Schule genommen, wie er durch Leidenschaft und Leiden vom Schmutz des Egoismus, durch den er und seine Töchter wateten, gereinigt wird. Trotz seiner dunklen Bilder von Gemeinheit und Heuchelei ist

das Stück ein Zeugnis für die Gegenwart und Macht von Glaube, Hoffnung und Liebe.

Zu IV 6, 26f., 187 und V 3, 323ff. vgl. Kohlmann in der *Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht* XII 346ff.

«Macbeth».

Christian Eidam bespricht in der *Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht* XII 112ff. einige schwierige Textstellen.

I 5, 23—26: Thou'ldst have, great Glamis, usw. Eidam versteht unter dem ersten *that which cries* die Königskrone, unter dem zweiten die Ermordung Duncans, wobei das zweite *that which* Objekt zu *thou'ldst have* wäre. Kohlmann (*ibid.* 343ff.) sieht das zweite *that which* als Subjekt zu *should be undone* an.

I 5, 49: Take my milk for gall = verwandelt meine Milch in Galle.

II 2, 15. Bei der Verteilung der Wechselrede ist es für Eidam ausschlaggebend, daß fast durch das ganze Drama Macbeth seine Frau mit *thou*, sie ihn aber mit *you* anredet. Er hält an der alten Verteilung fest.

II 2, 62. Making the green one red. Das Komma nach *one* in der Folio schwächt ab; *one* und *red* gehören wohl zusammen.

II 3. Eidam bestreitet die von Conrad behauptete Schwäche der Motivierung, die in der Flucht der Königssöhne liegen soll.

III 4, 25. Saucy doubts and fears sind nicht Mitgefangene, sondern die Gefangenenwärter.

III 4, 142f. deutet Eidam: Daß seltsam ich mich selbst mißbraucht, ist Neulingsfurcht, die harte Übung braucht.

V 8, 41. *The which* ist Akkusativobjekt, *his prowess* ist Subjekt.

V 8, 50f. Die Antwort Malcolms, die Conrad für taktlos erklärt, wird verteidigt: Malcolm schuldet dem Sohn mehr als der Vater, nämlich ein äußeres Zeichen des Kummers und der Trauer, weil der junge Held ihm den Weg zum Thron geebnet hat.

Zu den Romanzen.

Joseph de Perott skizziert im *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* CXXX 53ff. nach dem spanischen Original das Pastoral aus Feliciano de Silvas «Amadis de Grecia», das die Urquelle für die Schäferperiode im «Wintermärchen» ist. Er bemerkt außerdem: «Da es übrigens bei Feliciano de Silva an Standbildern, die ins Leben gerufen werden, nicht fehlt, so scheint es mir ganz natürlich, die Verbindung dieses Motivs mit dem Pastoralmotiv sowohl im «Wintermärchen» von Shakespeare wie in «El Mármol de Felisardo» von Lope de Vega dem Einflusse der vielgelesenen Werke von Feliciano de Silva zuzuschreiben. Der von Shakespeare angenommene Name des Prinzen (Florizel), die Bärenjagd, der geniale Spitzbube, das ins Leben gerufene Standbild fehlen alle insgesamt bei Robert Greene, dem man also den Spanier zugesellen muß, wenn man das «Wintermärchen» erklären will.»

J. de Perott macht bei der Gelegenheit noch auf einige Anklänge an spanische Quellen im «Sturm», «Lear» und der «Verlorenen Liebesmüh» aufmerksam.

Zur Ergänzung der früher an dieser Stelle gegebenen Hinweise auf desselben Verfassers Untersuchungen über die Quellenfrage von Shakespeares

«Sturm» sei noch nachträglich auf seine Beiträge zur *Cultura Española* XII 1023ff. (Nov. 1908) und XV 733ff. (August 1909) aufmerksam gemacht. «Les Noches de Invierno» von Eslava bieten bekanntlich im 4. Kapitel eine Shakespeares «Sturm» nahestehende Erzählung, auf die Dorer 1885 aufmerksam gemacht hat.[1]) Perott glaubt, im Caballero del Febo von Ortuñez de Calahorra eine Quelle für Eslavas Erzählung entdeckt zu haben und durch sie viele Ähnlichkeiten zwischen Eslava und Shakespeare erklären zu können. Die Geschichten berühren sich insoweit, als sie von einem Zauberer erzählen, der für seine Tochter den Geliebten auf einer wunderbaren Stromfahrt in sein fernliegendes Schloß herbeiführt. Verwandtschaft der beteiligten Personen und Rachemotiv wie bei Eslava und Shakespeare fehlen dagegen.

Auch im «Pericles» glaubt Perott (*Magyar Shakespeare-Tár* VI 238ff.) Spuren von der Bekanntschaft Shakespeares mit dem Ritterspiegel nachweisen zu können. Der Herzog Rosabel wird auf einer Seereise nach Nicaea von einem heftigen Sturm überfallen, dessen Beschreibung mit einer Reihe von Stellen in den mittleren Akten der Shakespeare'schen Romanze zu vergleichen ist.

Ein weiterer Artikel Perotts im *Magyar Shakespeare-Tár* VI 242ff. sucht einige Übereinstimmungen zwischen «Philaster» und «Cymbeline» auf die Geschichte der Prinzessin Archirosa im 47. und 48. Kapitel des Ritterspiegels zurückzuführen. Beiläufig wird noch auf Berührungspunkte des 15. Kapitels mit «Hamlet» aufmerksam gemacht.

IV. Die Gedichte Shakespeares.

«Venus und Adonis».

Zu Carleton Browns Hinweis auf das Verzeichnis guter Pferdeeigenschaften (vgl. Sh.-Jhrb. XLIX 188) erwähnt Robert Adger Law (*Modern Language Notes* XXVIII 93) eine ähnliche Stelle in Greenes «James the Fourth» (ca. 1592; Ausgabe Collins II 102). Als Quelle dazu ist angegeben Fitzherberts «Book of Husbandry», gedruckt 1523 (Abdruck in Skeats English Dialect Society).

Die Sonette.

Über den Inhalt einer Untersuchung von Alois Brandl über Shakespeares Sonette, ihre Anordnung, ihre Rhetorik und die dunkle Dame wird in den *Sitzungsberichten* der Kgl. Preuß. Akademie der Wissenschaften 1913 XXXIX 857 folgendes mitgeteilt: Die Anordnung dieser Shakespeare'schen Gedichte läßt sich als geordnet ansehen, abgesehen von Nr. 87—126, die teils als entbehrliche Parallelstücke, teils als spätere Schöpfungen von der im Sonett 74 angedeuteten Sammlung ausgeschaltet blieben. Die Deutung des Freundes auf den Grafen Southampton hat Bestand; sie vorausgesetzt, kann man auch die Art der Drucklegung erklären. Auf die *dark lady* fällt dann ebenfalls wenigstens ein Dämmerschein. Southampton und Shakespeare spielen eine Rolle

[1]) Vgl. Gustav Becker im Shakespeare-Jahrbuch XLIII 155ff. — Eine Bemerkung Beckers, die dahin gedeutet werden könnte, als habe Perott die «Noches de Invierno» nicht gekannt, erledigt sich durch Perotts Artikel im selben Bande des Jahrbuchs XLIII 218.

in der burlesken Romanze «Willobie's Avisa» 1594, sehr ähnlich wie in den Sonetten. Die von den Beiden Umworbene enthüllt sich als eine Wirtsfrau aus Shakespeares Heimatgegend mit interessanten Gaben des Leibes und des Geistes. Die Rechnung geht noch nicht ganz glatt auf; immerhin ist an der autobiographischen Wahrheit der Sonette im wesentlichen nicht mehr zu zweifeln.

Zu genau dem entgegengesetzten Ergebnis kommt ein Aufsatz von William M. Blatt (A New Light on the Sonnets; *Modern Philology* XI 135): die Sonette haben nichts mit Southampton oder einem anderen adligen Herrn zu tun, sie haben keine autobiographische Bedeutung, sondern Shakespeare schrieb sie auf Bestellung und gegen Bezahlung für den alten, lahmen (vgl. Sonett 37 und 89) Mr. W. H., der mit Hilfe dieser damals modernen Art von Liebesbriefen sich sein Liebesglück erringen wollte. In der ersten Gruppe (Sonett 1—76) sucht der häßliche, arme und freundlose alte William einen jüngeren Namensvetter, dessen Äußeres und dessen Verdienste er reichlich lobt, zum Heiraten zu bewegen. Der jüngere Mann hat dem älteren seine Geliebte untreu gemacht; wenn er heiratet, besteht für den Alten die Aussicht, die Geliebte zurückzugewinnen. Der jüngere William schickt der Dame Liebesgedichte — es wird angedeutet (Son. 86), daß es vielleicht auch nicht selbstangefertigte sind — der ältere sucht den jüngeren auf demselben Gebiet zu schlagen. Diese Sonette an die Dame umfassen die Nummern 77—99; sie zeigen eine merkwürdige Mischung von Anbetung und Sarkasmus. Dann scheint der Junge die Frau verlassen zu haben: der Alte ist dankbar (100—108). Es folgt eine neue Sonettenreihe an die Geliebte (109—125). Dann kommt die Katastrophe: der junge William erscheint wieder. Von neuem Warnung und Rat zur Heirat (126). Aber wehe, der Junge ist bald wieder völlig in Gunst und dem Alten bleibt nur übrig, die Dame um die Hefen ihrer Neigung zu bitten, bis er schließlich sie ganz aufgibt (133—152). Die beiden Schlußsonette gehören nicht zu dem Drama.

Von der griechischen Quelle dieser beiden letzten Sonette handelt Stephan von Hegedüs in der *Ungarischen Rundschau für historische und soziale Wissenschaften* II 586ff. und stellt Betrachtungen darüber an, wie das griechische Epigramm der Anthologia Palatina IX, 637 zu Shakespeares Kenntnis gekommen ist. Als Vermittler ist wohl eine lateinische Übertragung (Anthologia Latina I 270) anzunehmen. Grundlage dieser lateinischen Anthologie bildet die von dem französischen Gelehrten Salmasius erhaltene Sammlung.

In *Notes and Queries* 11. Ser. VII 241ff., 262ff. prüft W. B. Brown die Hypothese, daß Mr. W. H. ein junger Mann namens William Hews oder Hughes war. Eine Anspielung findet sich namentlich in Sonett XX, wo das Wort *Hews* kursiv gedruckt ist. Kursive Schrift wurde bei Eigennamen und noch nicht eingebürgerten Fremdwörtern gebraucht. Sonst kommen nur vor: *Rose* (I 2), *Hews* (XX 7), *Informer* (CXXV 13), *Will* (CXXXV, CXXXVI, CXLIII). «Informer» ist entweder eine heftige persönliche Apostrophe oder eine Anrede an «Jealousy». «Will» ist ein Wortspiel auf des Dichters und des Freundes Namen. In XCI nennt Shakespeare den Freund: My Rose. Das Wort «rose» ist in den Sonetten gewöhnlich als Emblem für den Freund gebraucht und mag auch eine persönliche Anspielung enthalten; vielleicht hieß der Freund «the rose of Kent». Das Wort «use» wird zu Wortspielen benutzt, ebenso «Form», «image», auch «shadow» als Synonyma von «hue». «Rose», «shadow» und «hew» finden sich

in engster Verknüpfung in LXVII. Im ganzen finden sich vier ziemlich sichere Wortspiele auf den Namen Hews (VI, XX, LXXVIII, CXXXIV). Daneben eine Anzahl, die fast wie schlechte Witze aussehen. Fälle, in denen die erwähnten Wörter keine Anspielung enthalten, erscheinen verhältnismäßig selten. Der Text scheint also für die Hypothese zu sprechen — aber auch nur der Text.

Mitteilungen über handschriftliche Überlieferungen des Sonetts II, die von der gedruckten Fassung mehr oder weniger abweichen, machen C. C. Stopes, B. Dobell und H. F. Price im *Athenæum* 4474, 4475, 4480.

V. Shakespeares Persönlichkeit und Kunst.

Zur Biographie Shakespeares.

In der bekannten Angelegenheit der Welcombe Enclosures, an der Shakespeare in seinen letzten Lebensjahren beteiligt war, macht Charlotte C. Stopes (*Athenæum* 4483; 27. Sept. 1913) auf eine Seitenvertauschung in Inglebys Facsimileausgabe von dem Tagebuche des Stratforder Stadtschreibers Thomas Greene aufmerksam, durch den wir über Shakespeares Stellung in dieser Angelegenheit genaueres wissen. Durch die Entdeckung des Irrtums wird eine Notiz richtig datiert, die sich auf einen Ausspruch Shakespeares bezieht und von der Ingleby annahm, sie sei erst fünf Monate nach des Dichters Tode aufgezeichnet, während sie tatsächlich noch zu Shakespeares Lebzeiten, sieben Monate vor seinem Ableben, niedergeschrieben wurde. Auch scheint ein Name verlesen zu sein. Es muß heißen: „14. Aug. 1615. Mr. Barber died» (nicht Mr. Barker), was durch das Stratforder Sterberegister bestätigt wird. Shakespeare scheint an dem Verstorbenen, der für eine Schuld von Mrs. Quyney Bürgschaft geleistet hatte und offenbar dabei zu Schaden gekommen war, irgendein Interesse genommen zu haben. Denn auf ihn bezieht sich wohl die Angabe vom 5. Sept.: «his sendyng James (Greene) for the executours of Mr. Barber to agree as ys said with them for Mr. Barber's interest».

Die Lösung der vielumstrittenen Frage nach Shakespeares Konfession vereinfacht sich, wenn man mit F. Lütgenau (*Die Gegenwart* XLII 200ff.) die Zeugnisse, die sich auf den Stratforder Privatmann beziehen, von denen, die aus den Werken des Dichters entnommen sind, trennt. Danach war der aus Stratford gebürtige Schauspieler Shacksper aller Wahrscheinlichkeit nach Katholik, während der Dichter Protestant, Dualist, Theist und zuletzt Pantheist war. Seine Stellungnahme in den nationalgeschichtlichen Kämpfen ist protestantisch. Das Rätsel ist gelöst oder ist gar keins, wenn man Dichter und Schauspieler als zwei verschiedene Personen betrachtet.

Wenn Shakespeare wirklich, wie Rowe überliefert, im «Hamlet» den Geist spielte, so ist bei seiner Bedeutung als Schauspieler kaum anzunehmen, daß er sich auf diese kurze Rolle beschränkte. Joseph Quincy Adams jun. (*Modern Language Notes* XXVIII 39) hält von den Rollen, die daneben noch für ihn in Frage kamen, die des First Player für die wahrscheinlichste. Neben anderen Gründen spricht dafür besonders der, daß die Ähnlichkeit des Geistes des älteren Hamlet mit dem ersten Schauspieler die Wirkung des Schauspiels erhöht haben muß.

J. R. P. Purchas (*Notes and Queries* 11. Ser. VII 166) weist darauf hin, daß an der Stratforder Shakespeare-Büste die linke Seite kleiner als die rechte ist. Die Kontur ist verschieden, es fehlt das Haar auf der linken Schläfe, das mit der rechten Seite korrespondiert. Er schließt daraus, daß die Büste auf der linken Seite beschädigt und ungeschickt ausgebessert worden sei. Die Beschädigung muß von dem Nachbargrabe her, unmittelbar zur Linken des Shakespeare-Monuments ausgeführt sein; dort war die linke Gesichtsseite der Büste nur auf Armeslänge entfernt.

Gegen die Echtheit der Totenmaske und des angeblich Jonson'schen Totenbildchens erhebt Joseph Fest in der *Germanisch-Romanischen Monatsschrift* V 147ff. schwere Bedenken. Er hebt u. a. hervor, daß nicht nur noch zu erweisen ist, wie die Maske in den Kesselstadt'schen Besitz gekommen sei, sondern auch, ob die vorliegende Totenmaske wirklich identisch ist mit der, die Kesselstadt besessen haben soll. Die in die Maske eingegrabene Zahl 1616 ist ein Beweis gegen die Echtheit; was hätten die Verwandten für ein Interesse daran gehabt? Allerdings spricht auch die besonders künstlerisch ausgeführte Totenmaske gegen die Abnahme durch Dr. Hall, der als strenger Puritaner in ihrer Herstellung wohl ein Teufelswerk gesehen haben würde.

Shakespeare und seine Zeit.

Gegen die Neigung, an Shakespeare die heutigen politischen Maßstäbe anzulegen, wendet sich Sidney Lee in einem Essay über «Shakespeare and Public Affairs» (*The Contemporary Review* CIV 173ff. und 340ff.). Man darf dem Dramatiker nicht die Unkenntnis politischer Programme, die zu seiner Zeit nicht vorhanden waren, zum Vorwurf machen. Die Aufgabe der Regierung war damals, gute Ordnung und Disziplin zu halten; Pflicht des Volkes war, der höheren Autorität zu gehorchen, nicht, sie in Frage zu stellen. Die Maschine des Staats war in Händen des Souverains und des halben Dutzend von Council-Mitgliedern. Der Politiker (in unserem Sinne) wurde wenig geachtet. Daß Shakespeare die Magna Carta im «König Johann» nicht erwähnt, ist ein Zeugnis für die politischen Verhältnisse seiner eigenen Zeit. Das Parlament war so gut wie ausgeschaltet, die Monarchie persönlich, absolut, autokratisch. Shakespeare lebte in einer Ära des Despotismus und der Loyalität des Volkes. Das Volk liebte die Königin. Der Stimmungswechsel bei der Thronbesteigung Jacobs wurde von Shakespeare noch nicht bemerkt. Anspielungen auf Elisabeth und Jakob sind im konventionellen Stil der Zeit gehalten; nur in «Maß für Maß» wird auf die Scheu des Königs vor dem Pöbel und seinen Huldigungen angespielt. In seinen Historien machte sich aber der Dichter von den üblichen Ansichten über königlichen Glanz usw. frei. Von Heinrich V. abgesehen sind die alten englischen Könige meist schwach, lasterhaft und in groben Illusionen befangen. Trotzdem stand nur eins dieser Dramen, «Richard II.», ein Jahrzehnt lang im Verdacht der Staatsgefährlichkeit. — Mit den öffentlichen Gewalten seiner Zeit kam Shakespeare in beruflicher und privater Eigenschaft viel in Berührung. Das Parlament beschäftigte sich nur einmal mit der Bühne, als 1605 beschlossen wurde, den ungebührlichen Gebrauch des Namens Gottes auf der Bühne mit einer Strafe von £ 10 zu belegen. Auf das Fleischverbot in der Fastenzeit, auf das Soldatenpressen wird angespielt. Zum Schluß geht Lee auf Shakespeare als Steuerzahler ein.

In Shakespeares Dramen werden wiederholt wirtschaftliche Fragen berührt, wie Henry W. Farman in seinem Aufsatz über «Shakespeare as an Economist» (*Yale Review* II 436ff.) auseinandersetzt. So z. B. im «Kaufmann von Venedig» der Zusammenstoß zwischen dem mittelalterlichen und dem modernen Zinsbegriff. Shylock hält es für angängig Zinsen zu nehmen, die Christen dagegen nicht; sie meinen, daß man aus Freundschaft leihen soll. Wenn aber ein Darlehen als Freundschaftssache angesehen werden soll, warum dann nicht auch als Mittel der Rache? So scheint Shylocks Bedingung ein Versuch von seiner Seite zu sein, die christliche Darlehenstheorie ad absurdum zu führen. In «Wie es euch gefällt» flieht Orlando unter wirtschaftlichem Druck. «Coriolan» zeigt die Unzufriedenheit der Plebejer, 2. «Heinrich VI.» Cades Revolution, «König Lear» die törichte Verteilung eines Vermögens, und «Maß für Maß» die plötzliche Anwendung eines lange außer Kraft gewesenen Gesetzes, die ihre modernen Seitenstücke hat. In den Charakteren spiegeln sich das wirtschaftliche Leben und sogar die ökonomischen Doktrinen des 16. Jahrhunderts. Wir können aus den Dramen und Gedichten Shakespeares lernen, daß es ein großes Zeitalter der Entdeckung, der Unternehmung und des Handels war, der ferne und noch unerforschte Teile der Welt erreichte. Das Geschäft dehnte sich aus; Bankwesen, Kredit, Wechsel, Hypotheken kamen mehr und mehr in Gebrauch, zusammen mit einer neuen Rechenmethode. Das Erstgeburtsrecht mit seiner ungleichen Verteilung des Reichtums war die Regel, aber das Land erlebte den Übergang vom Feudalsystem zu einer mehr kaufmännisch gestalteten Wirtschaftsordnung. Geldentwertung und -verschlechterung hatte für viele Klassen Verluste zur Folge. Monopole hatten die Tendenz, die Kluft zwischen reich und arm zu vergrößern. Unter den Arbeitern herrschte viel Unzufriedenheit, die hauptsächlich die Gestalt politischer Revolte annahm. Die Aufmerksamkeit der Denker richtete sich jedoch mehr auf Handelsausdehnung und auf Fragen, die Geld, Zinsen und Kredit betrafen, als auf soziale Reformen oder die Besserung der Lage der arbeitenden Klassen.

Einen Zweig der elisabethanischen Forschungslust, die arktischen Entdeckungsfahrten zur Zeit Shakespeares, behandelt Sidney Lee (*The Nineteenth Century and After* LXXIII 749ff.). England war zur Zeit der Tudors die erste der großen europäischen Nationen, die den Polarkreis überschritt, und noch heute kündet mancher geographische Name in den nördlichen Gebieten den Ruhm von Shakespeares Landsleuten und Zeitgenossen. Shakespeare selbst nimmt nur wenig Notiz von den arktischen Forschungen seiner Epoche. Seine einzige derartige Anspielung bezieht sich auf die Fahrten von Willem Barents, dem heldenhaften Holländer, der mit einem Dutzend Gefährten 1596 auf Nowaja Semlja überwinterte, einige fünfzig Jahre nach der Entdeckung der Insel durch die Engländer. Fabian sagt in «Twelfth Night» III 2: You (Sir Toby Belch) are now sailed into the north of my lady's opinion, where you will hang like an icicle on a Dutchman's beard.

Zu der Zeit, wo Literatur und Musik wiedererwachten, machte sich italienischer Einfluß in England geltend. Daß dies auch in der Malerei der Fall war und daß Shakespeare hiervon nicht unberührt blieb, zeigt ein Artikel über «Shakespeare and Pictorial Art» von J. E. G. de Montmorency (*The Contemporary Review* CIII 737ff.). Julias Beschreibung eines Porträts in den «Edelleuten von Verona», das Kästchenporträt im «Kaufmann von Venedig» und die

Erwähnung des glänzendsten Rafaelschülers Giulio Romano im «Wintermärchen» sind die wichtigsten Zeugnisse für Shakespeares Stellung zur zeitgenössischen Malerei.

Zu Shakespeares Quellen.

Im Juniheft von *The Nineteenth Century and After* kommt Edward Sullivan auf ein italienisches Buch zurück, dem er schon im Februar 1904 in derselben Zeitschrift einen Artikel gewidmet hatte, auf George Petties Übersetzung von «The Civile Conversation of M. Steven Guazzo» (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XL 338f.). Es war nicht das einzige italienische Buch über Etikette, das damals in England gelesen wurde, aber es war dasjenige, das für Shakespeare in Betracht kam. Denn es handelte mehr von volkstümlicher als von aristokratischer Sitte. Die Offenbarung, die dem Dichter daraus zu teil wurde, war, daß in Sachen des täglichen Lebens kein allzugroßer Unterschied zwischen dem England, das er kannte, und dem Italien, von dem er etwas wissen wollte, bestand. Hier wird er gerechtfertigt, wenn er den Volsker Aufidius in frührömischen Zeiten mit typischen englischen Bedienten umgab, wenn er überhaupt seine ausländischen Szenen mit Charakteren bevölkerte, die vom Kopf bis zur Zehe Erzeugnisse seines eignen Landes waren.

Edward Sullivans Artikel «What Shakespeare saw in Nature» (*The Nineteenth Century and After* LXXIII 773ff.) will Jonsons Worte: «Nature himself was proud of his designs and joy'd to wear the dressing of his lines» rechtfertigen. Er wendet sich dabei scharf gegen einen älteren Aufsatz der *Quarterly Review* (April 1894) «Shakespeare's Birds and Beasts», in dem behauptet wurde, Shakespeare habe keine wirkliche Kenntnis von den Tieren und Vögeln, die er in seinen Werken erwähne, besessen, sondern kenne sie nur aus der Lektüre. Der Professor of English Literature an der Universität Oxford, Walter Raleigh, hat diese Behauptungen fast wörtlich in sein Shakespeare-Buch übernommen.

VI. Shakespeares Zeitgenossen.

George Chapman.

In der Anfangsszene des dritten Akts von «Monsieur d'Olive» hat Chapman mehrere Stellen fast wörtlich aus Petrarcas Zwiegesprächen «De contemptu mundi, sive secretum meum» übersetzt. Vaumont sucht den Grafen von Saint-Anne über den Verlust seines angebeteten Weibes mit den Worten zu trösten, mit denen der heilige Augustin Petrarca von seiner Liebe zu Laura zu heilen sucht. Die Übersetzung ist, wie Franck L. Schoell (*Revue germanique* IX 428ff.) bemerkt, in der Hauptsache fast wörtlich. Chapman sucht die lateinischen Wörter des Originals durch dieselben im Englischen wiederzugeben. Einige lateinische Zitate übernimmt er sogar im Wortlaut.

Ben Jonson.

Für den 4. September 1612 ist Ben Jonsons Anwesenheit in Paris und seine Teilnahme an einer religiösen Disputation sicher bezeugt. William Dinsmore Briggs (*Modern Philology* XI 279ff.), angeregt durch eine Notiz in Bliss' Ausgabe von Woods «Athenae Oxonienses», ist diesen Zeugnissen nachgegangen

und hat gefunden, daß Jonson an einer Niederschrift über diese Disputation beteiligt war. Für seine Biographie ist von Wichtigkeit, daß Jonsons französischer Aufenthalt, den man bisher erst ins Jahr 1613 gesetzt hat, schon 1612 begann. Vielleicht war seine Reise die Ursache, daß die im Mai 1612 ins Buchhändlerregister eingetragenen Epigramme nicht erschienen sind. Auch auf Jonsons religiöse Stellung lassen sich Schlüsse ziehen. Jonsons Name begegnet ferner an zwei Stellen des Sloane MS. 1466, die Briggs zum ersten Mal mitteilt.

Der Versuch von E. W. Smithson (*The Nineteenth Century and After* LXXIII, 965ff.), Ben Jonson als Zeugen für die Bacontheorie auszuspielen («The Prince's Masque and the famous Ode to Shakespeare were a signal act of homage in two parts to one man and that man Francis Bacon») wird von Edward Sullivan (ib. 1294ff.) scharf abgefertigt.

Die Epistel Jonsons an Lord Sackvile («Underwoods» XXX) ist zum großen Teil ebenso wie Lovell's Rede über «true valour» («The New Inn» IV 4, 38ff.) eine Wiedergabe Seneca'scher Gedanken, wie William Dinsmore Briggs (*Modern Philology* X 573ff.) nachweist.

Über den Fund eines Jonson'schen Autographs (Epigramm XCI «To Sir Horace Vere») berichtet Briggs im *Athenæum* 4467.

Thomas Heywood.

In seiner Anzeige von Swaens Ausgabe des Heywood zugeschriebenen Stückes «How a Man may choose a Good Wife from a Bad» (Materialien XXXV) erwähnt Joseph Quincey Adams jun. (*Modern Language Notes* XXVIII 107ff.) auch den Einfluß von «Much Ado about Nothing». Shakespeares Stück, geschrieben 1599, sei zweifellos sehr populär gewesen zu der Zeit, wo Heywoods Stück entstand (1600/01).

John Ford.

Der zweimal in «The Broken Heart» wiederkehrende Zug, daß ein Bruder in den Liebes- und Eheangelegenheiten seiner Schwester ein entscheidendes Wort zu sprechen hat, ist nach C. R. Baskervill (*Modern Language Notes* XXVIII 51f.) vielleicht aus Bandellos Novelle von Livio und Camilla (I 33) geschöpft. Die Novelle ist auch auf dem Wege über Frankreich (Belleforest, Histoires Tragiques Nr. 22) nach England gekommen (Fenton, Tragicall Discourses Nr. II).

John Mason und Edward Sharpham.

G. C. Moore Smith gibt in *The Modern Language Review* VIII 371ff. einen wertvollen Hinweis auf das Material, das zu Gebote steht, um ehemalige Studenten zu identifizieren: nicht nur die College-Register, sondern besonders auch die Universitätsregister müssen zu Rate gezogen werden.

Ein John Mason wurde nach dem Cambridger Universitätsregister 1596 als Sizar of Caius College immatrikuliert. Er machte als Mitglied von St. Catharine's Hall 1600/01 den B.A. und 1606 den M.A. Aus der Matrikel von Caius College erfährt man noch näheres: «Mason, John: son of Richard Mason, priest of Cavendish, Suffolk. School, Bury St. Edmunds. Age 14. Admitted July 6, 1596, sizar of his surety. Mr. Disborow.» Es ist allerdings fraglich, ob dieser Mason mit dem Dramatiker identifiziert werden kann.

Edward Sharpham war nicht Oxforder Student, wie man aus Fosters Alumni Oxonienses und den Originalregistern der Universität feststellen kann. Er kann daher auch nicht mit Ed. Sharphell, dem Verfasser eines Sonetts in John Davies' «Humours» identisch sein.

Gervase Markham und Lewis Machin.

Markham und Machin sind die Verfasser des 1608 lizensierten und bald darauf gedruckten Dramas «The Dumb Knight». Der Anteil beider Schriftsteller läßt sich leicht feststellen. Von Markham stammt die ernste Haupthandlung, die komische und recht obszöne Nebenhandlung von Machin. Joseph Quincy Adams jr. (*Modern Philology* X 413ff.) hat herausgefunden, daß ein beträchtlicher Teil der komischen Partieen des Stückes auch in «Every Woman in Her Humor» (1609) enthalten ist. Eine genaue Prüfung beider Stücke ergibt, daß «Every Woman» zuerst geschrieben wurde und daß es Machin für die Nebenhandlung von «The Dumb Knight» benutzt hat. Wahrscheinlich ist Lewis Machin der Verfasser von «Every Woman in Her Humor», das um 1607 entstanden sein muß. Sonst ist über Machin nichts bekannt. Gute Rechtskenntnisse, die sich in dem Stücke verraten, sowie die launige Satire gegen Rechtsanwälte lassen vermuten, daß er Jurist war.

Zum Schluß erörtert Adams die Frage, ob der Dramatiker Gervase Markham mit einem Manne desselben Namens, der 1617 versprach, nicht mehr über Pferdekrankheiten zu schreiben, und mit dem Gervase Markham, der in einigen von C. W. Wallace im Shakespeare-Jahrbuch XLVI 347ff. veröffentlichten Prozeßakten als Kläger erscheint, identisch war oder nicht, und gelangt zu einer von Wallace abweichenden Ansicht.

«The Tryall of Chevalry».

«The Tryall of Chevalry» (1605) ist auf Sidneys «Arcadia» gegründet (C. R. Baskervill in *Modern Philology* X 197ff.). Das Stück vereinigt zwei Episoden aus Sidneys Roman: 1. Argalus und Parthenia (= Philip und Bellamira). 2. Helenas Liebe für Amphialus und ihre Abneigung gegen Philoxenus (= Katharine, Pembrooke und Ferdinand). Auch «Jack Drum's Entertainment» von Marston (1600) entlehnt gerade diese beiden Episoden. Auf die Verwandtschaft von Chapmans «The Gentleman Usher» mit «The Tryall» wies schon Koeppel hin. Vielleicht gab der anonyme Verfasser von «The Tryall», offenbar der erste Dramatiker, der sich eng an Sidney anlehnte, Veranlassung dazu, daß Marston und Chapman das Motiv von der Zerstörung eines schönen Mädchengesichts durch Gift aufgriffen.

«Fair Em».

Daß das Stück auf eine Ballade zurückgeht, ist keine neue Vermutung; aber die Quelle ist nicht, wie man bisher annahm, die Ballade «The Miller's Daughter of Manchester» (für die eher das Drama die Quelle ist), sondern nach George W. Manuel (*Modern Language Notes* XXVIII 80ff.) die Ballade »Bessie off Bednall« (Percy Fol. Ms. II 279) oder, wie sie später heißt, «The Blind Beggar's Daughter of Bednal-Green». Im Drama und in der Ballade besteht folgende Basis: Vater und Tochter verkleidet und arm, in Wahrheit

adlig und reich. Das Mädchen, eine berühmte Schönheit, lockt viele Freier an, darunter drei ernst zu nehmende und einen vierten von geringerer Bedeutung. Jeder repräsentiert eine Gesellschaftsklasse. In der Liebesprobe, wobei Blindheit eine Rolle spielt, bewährt sich der vornehme Ritter; als es heraus kommt, daß es sich nur um eine Probe handelte, sind die anderen Freier enttäuscht und böse. Zum Schluß Enthüllung vor dem König. Die Ähnlichkeit beider Dichtungen liegt hauptsächlich in den Charakteren.

Richard Burbage.

Folgende auf Burbage bezügliche Stelle fand Charlotte C. Stopes (*Notes and Queries* 11. ser. VII 366) in den Guildhall Records (Letter Book DD, f. 184b):

> «Martis Quinto die Junii Anno Regni Regis Jacobi Anglie, &c., Octavo.»
>
> «Item, it is ordered that Mr. Chamberlaine shall pay unto Mr. Burbage and John Rice, the Players that rodd upon the twoe fishes and made the speeches at the meetinge of the Highe and mightie prince the Prince of Walles, upon the River of Thames on Thursday last, seventeene poundes tenne shillinges and six pence by them disbursed for robes and other furniture for adorning themselves at the same meeting. And that they shall retaine to their owne uses, on live of their paynes therein taken, such Taffety silke and other necessaryes as were provided for that purpose without any further allowance. And this shalbe Mr. Chamberlaine his warrant on this behalfe.»

Es handelte sich, wie Charles W. Wallace (*The Times*, 28. März 1913) mitteilt, um die Mitwirkung beider Schauspieler in einem «pageant», den Anthony Munday zur Feier der Ernennung des Prinzen Heinrich zum Prinzen von Wales im Auftrag der Stadt London verfaßt hatte.

Eine andere Erwähnung findet sich in einem Brief des Earl of Pembroke an den Gesandten in Deutschland Viscount Doncaster (*Notes and Queries* 11. ser. VII 326):

> «My Lord of Lenox made a great supper to the French Embassador this night here, and even now all the company are at the play, which I, being tender-hearted, could not endure to see so soone after the loss of my old acquaintance Burbadge. Whitehall, 20th May» (Ms. Egerton 2592 f. 81).

Das Jahr muß 1619 gewesen sein; Burbage starb am 13. März 1618/19.

VII. Die elisabethanische Bühne.

In einem Aufsatz über die Darstellung von Nachtszenen auf der englischen Bühne erinnert T. S. Graves (*Englische Studien* XLVII 63ff.) an die von Wither aufgestellte Behauptung, daß man die Nacht dadurch angedeutet habe, daß der «Himmel» schwarz verhängt wurde. In Privattheatern stellte man Dunkelheit her, indem man die Fenster schloß. Die Aufführung auch in öffentlichen Theatern fand nicht immer bei Tageslicht statt. Abendvorstellungen lassen sich schon für 1571 erweisen. Es ist möglich, daß sich in solchen Vorstellungen die Schauspieler die Vorzüge zu nutze machten, deren sie sich bei Aufführungen bei künstlichem Licht in «private houses» bedienten.

Victor E. Albright (*Modern Philology* XI 237ff.) stellt die Frage, ob man berechtigt sei, William Percys Stücke als Zeugnisse für die elisabethanische Bühnentechnik zu verwerten, und kommt zu einer glatten Verneinung. Es ist überaus zweifelhaft, ob die Stücke je aufgeführt wurden. Jedenfalls waren sie nicht für das Londoner Publikum bestimmt. Der Dialog wimmelt von lateinischen Brocken und gelehrten, mythologischen Anspielungen. Die Stücke sind sorgfältig nach der Art von Plautus und Terenz in Akte und Szenen eingeteilt. «The Cuckqueans and Cuckolds Errants» ist nach dem Muster einer Plautinischen, nicht einer Shakespeare'schen Komödie inszeniert. Die übliche lateinische Bühne: eine Straße oder ein offener Raum vor zwei oder mehreren Häusern, Türen oder Plätzen. Der Schauplatz bleibt unverändert. «The Faery Pastoral» scheint der schulmeisterliche Versuch einer latinisierten Hofkomödie zu sein. Auch hier hatte der Verfasser Plautus zur Rechten und Terenz zur Linken und einen Stapel klassischer Werke vor sich. Will man aus Percys Stücken Shakespeares Bühnentechnik demonstrieren, so könnte man mit demselben Rechte Plautus und Terenz zu diesem Zwecke zitieren.

VIII. Zur Bibliographie.

In der XII. Hauptversammlung des Sächsischen Neuphilologenverbandes (Chemnitz, Juni 1913) sprach Max Förster über die Überlieferung der Shakespeare'schen Dramen (*Die Neueren Sprachen* 1914). Wir besitzen von Shakespeares Dramen weder originale, d. h. vom Dichter selbst veranstaltete, Drucke noch Originalhandschriften. Die von anderen veröffentlichten Quart- und Folioausgaben zeigen so starke Abweichungen, daß der Shakespeare'sche Originalwortlaut nur mit Schwierigkeit herausgeschält werden kann. Was den Textwert der Quartos betrifft, so ist sicher, daß vom verlagsrechtlichen Standpunkt aus diejenigen, die regelrecht im Stationer's Register eingetragen sind, nicht als «Raubdrucke» zu bezeichnen sind. Möglich, ja wahrscheinlich ist, daß bei diesen Quartausgaben die Besitzer der Manuskripte, d. h. die Shakespeare'sche Schauspielertruppe, die Ermächtigung zum Druck gegeben haben, ja vielleicht sogar dafür Bezahlung empfingen. In welchem Umfange das auf die einzelnen Quartos zutrifft, ist noch eine Aufgabe der Forschung. Nach dem Textwert lassen sich zwei Gruppen von Quartos unterscheiden: 14 sind gut und 5 schlecht. Die Folio hat man lange für den echten Text gehalten. Das ist aber bei seiner Verderbtheit unmöglich. Vielmehr sind auch die Texte der Folio, ebenso wie die Quartausgaben, richtige Bühnenversionen, die entweder direkt auf Theatermanuskripte zurückgehen oder aus älteren Quartausgaben abgedruckt sind. Bei der Frage, auf welcher Textunterlage die Drucke beruhen, geht Förster ausführlicher auf die Rolle ein, die die Stenographie bei der Gewinnung des Textes gespielt haben mag.

In *The Library* (Third Ser. Nr. 15, vol. IV 237ff., Juli 1913) stellt Henry B. Wheatley die nach der Restauration erschienenen Quartausgaben von Shakespeare'schen Stücken mit Erwähnung späterer Oktav- und Duodezausgaben, zusammen. In einleitenden Bemerkungen spricht er über die Bearbeitungen, denen Shakespeares Werke unterzogen wurden, um dem jeweiligen Tagesgeschmack zu gefallen.

IX. Nachwirken Shakespeares.

Shakespeare-Anspielungen im 17. Jahrhundert.

Sechs Anspielungen auf Shakespeare, die sich in verschiedenen Werken von Thomas Shadwell aus den Jahren 1668 bis 1689 finden, werden in *Notes and Queries* 11. Ser. VIII 46f. mitgeteilt. In derselben Zeitschrift (S. 86) berichtet G. Thorn-Drury über Erwähnungen, die er in R. Junius' (= Young) «The Drunkard's Character» (London 1638) u. a. gefunden hat.

Ducis und Shakespeare.

Die dramatischen Bearbeitungen Shakespeare'scher Stoffe durch Jean-François Ducis behandelt E. Preston Dargan (*Modern Philology* X 137ff.), wobei er seine Aufmerksamkeit besonders auf die durch den französischen Geschmack erforderten Veränderungen Shakespeares und auf Ducis' Platz in der Entwicklung der klassischen Tragödie lenkt. In den Jahren 1769—92, während welcher die sechs Dramen («Hamlet», «Romeo», «Lear», «Macbeth», «König Johann», «Othello») erschienen, stand die französische Literatur im höchsten Grade unter dem Einfluß der *sensibilité*, des Rationalismus und der Vorliebe für England. Ducis repräsentiert die volle künstlerische Dekadenz der neuklassischen Tragödie. Er bedient sich der Voltaire'schen Technik in schwacher Verdünnung. Statt der Blankverse und der Prosa rhetorische Alexandriner; die Handlungen konventionell konzentriert (wobei die Regel der drei Einheiten allerdings bisweilen durchbrochen wird); konventionelle Charakteristik, keine Nebenhandlungen, keine komischen Gegensätze; glatte Sprache, unangebrachte, geschmacklose Epitheta, triviale Verallgemeinerungen, prosaische Verse, monotone Reime, wenige Charaktere anstatt Shakespeares mannigfacher Menschlichkeit, keine realistischen Volkshaufen, kein Handlungsgetümmel, dafür aber wortreiche Ansprachen, Berichte, Monologe und Vertrautengespräche; vor allem aber ein glückliches Ende mit Reue und Vergebung: das alles sind die Kennzeichen dieser Dramatik, die sich selbst am besten in den Versen charakterisiert:

> Tu conçois, cher Lénox, qu'en mes tristes récits
> Des tableaux si cruels doivent être adoucis.

Zur Marlowe-Übersetzung.

An Alfred Walter Heymels Übersetzung von Marlowe's «Eduard II.» rühmt Hermann Conrad (*Preußische Jahrbücher* CLII 56ff.), daß sich Heymel von dem undeutschen Jambenschema befreit und den Blankvers der englischen Renaissance verwendet hat. Die Erkenntnis der wunderbaren Freiheit des Verses der englischen Renaissancedramen ist nicht älter als ein gutes Jahrzehnt und geht von Deutschland aus. Da sie jetzt aber vorhanden, so ergibt sich der Gedanke der Nachahmung dieser Freiheit und damit der Erhöhung der dramatischen Wirkung vermittelst einer freien Rhythmik für unsere Schwestersprache eigentlich von selbst. Conrad hat früher schon gefordert, daß der angehende deutsche Dramatiker soviel Englisch verstehen müsse, daß er sich in «Lear» und «Macbeth» einlesen könne. Wenn die herrlichen Shakespeare'schen Versmelodien in seiner Seele leben, wird es ihm gelingen, auch den Vers seines deut-

schen Dramas auf gleiche Höhe zu bringen; wer so viel Musik nicht in sich hat, der bleibe bei offner, ehrlicher Prosa. Eine (von ihm unabhängig erfolgte) Erfüllung seiner Forderung erblickte er in der Heymel'schen Übertragung, in der er die Naivetät, Frische und Kraft der Originaldichtung wiederfindet. Er rühmt auch Heymels englische Kenntnisse, in denen er den modernsten Shakespeare-Übersetzer bedeutend überrage, und die Gewandtheit und Prägnanz des dichterischen Ausdrucks, die es ihm erlaube, niemals einen Vers mehr als Marlowe zu bilden.

Verschiedenes.

Eine Zusammenstellung von Franz Dubitzky in *Bühne und Welt* XV 2, 310ff., zeigt, wie häufig Shakespeares Dramen als Opern verwendet worden. Es gibt kaum ein Stück, das nicht seinen Komponisten gefunden hat. Am häufigsten sind wohl «Romeo und Julia» und «Der Sturm» in Musik gesetzt worden.

In *Bühne und Welt* XV 2, 62ff. berichtet Erich Kerber (Neues über Ludwig Tiecks Shakespeare-Studien) über Tiecks Handexemplar von Shakespeares Werken in 23 Bänden, das sich im Britischen Museum befindet und mit zahllosen handschriftlichen Anmerkungen Tiecks angefüllt ist.

In derselben Zeitschrift XV 2, 321ff. kommt H. Conrad auf die Textfehler in der ersten Ausgabe der Schlegel'schen Übersetzung zurück (vgl. Sh.-Jhrb. XLVIII 258, XLIX 201).

In einem Aufsatz über «Die Charakteristik bei Shakespeare» stellt Paul Ernst (*Der Tag*, 19. Sept. 1913) dem Fortleben des Dichters kein allzu günstiges Prognostikon. «Shakespeare ist bei uns in Deutschland durch die Dichter durchgedrückt, und wir dürfen uns darüber nicht täuschen, daß er populär immer noch nicht geworden ist; Schiller ist populär, Shakespeare war zu seiner Zeit in England populär, denn Schiller drückt heute das Volksempfinden aus, in Shakespeare fand sich das damalige englische Volk. Mit den dichterischen Qualitäten hat das natürlich nichts zu tun. Ob die große Schätzung, welche unsere Dichter für Shakespeare hatten, sich auf die Dauer halten kann, wird man noch sehen müssen. . . . Das Bedenkliche bei Shakespeare ist, daß er mit den sekundären Charaktereigenschaften konstruiert, sein Gerüst nicht mit den primären Eigenschaften baut wie die antiken Tragiker; so wird man im Lauf der Zeit immer weniger ihn gefühlsmäßig aufnehmen können, immer mehr gedankliche Vorbereitung für sein Verständnis nötig haben.»

X. Shakespeare auf der modernen Bühne.

Anlaß zu prinzipiellen Äußerungen über Shakespeare auf der modernen Bühne gab eine Neueinstudierung des «Macbeth» (in der Vischer'schen Übersetzung) im Münchener Hoftheater. Die Schuld an der nahezu vierstündigen Dauer der Aufführung maß A. v. Mensi (*Münchener Allgemeine Zeitung* vom 1. März 1913) denjenigen bei, die die bewährte Shakespeare-Bühne verlassen haben. Mit aller Mühe hat man bei Shakespeare den überflüssigen Dekorationswechsel mit den langen Pausen des Zwischenvorhangs hinausgeworfen: nun ist

er wieder da. Der Vorbau der Shakespearebühne ist zwar geblieben, aber es geht nichts mehr auf ihm vor. «Unkünstlerische Dekorationswirtschaft, die das gesprochene Wort ähnlich wie beim Kino verdrängt.» Hierzu schreibt E. Sieper (*Münch. Allg. Ztg.* vom 8. März): Shakespeare bietet in erster Linie Wortkunst. Was die ästhetisierenden Tendenzen, die sich in den letzten Jahren bei Shakespeare-Aufführungen gezeigt haben (z. B. bei Reinhardts Festspielen im Münchener Künstlertheater), angeht, so ist Shakespeares Kunst viel zu männlich und kraftvoll, als daß ihr ein prunkvolles, raffiniert ersonnenes Gewand überall wohl stünde. Das dramatische Leben, die geistige Spannung seiner Stücke ist zu stark, als daß er eine gleichzeitige, bequeme Ergötzung durchs Auge zuließe. Das Tempo der dramatischen Entwicklung ist bei Shakespeare zu rasch, die Übergänge zu jäh, um die koloristische Umrahmung ohne Pausen damit in Einklang zu bringen. Der Rhythmus im Ablaufe des Dekorativen ist ein anderer als der wilde Rhythmus der Handlung. Die «Macbeth»-Aufführung war ein mißglückter Versuch mehr, Shakespeare auf der Illusionsbühne zur wirksamen Darstellung zu bringen. Den Mißerfolg darf man nicht Shakespeare zur Last legen. Shakespeare darf allein auf der vereinfachten Shakespeare-Bühne geboten werden; nur einige Stücke von ihm vertragen auch die Dekorationsbühne. — Die Zeitungskritik ist nicht schuldlos; so lobte die Augsburger Abendzeitung «die zumeist wohl ausbalanzierten Szenenbilder, das sinnbetäubende, mitreißende Fortissimo der Gebärden und des Spiels (bei Steinrück).» Sogar daß man zur Schere griff, um zu kürzen, anstatt die Bühne zu vereinfachen, wurde in der Kritik gebilligt. Als besonders charakteristischen Zug teilt Sieper mit, daß ein Artikel von ihm gegen Reinhardt 1909 in einer Münchener Zeitung nicht gedruckt werden durfte.

An Versuchen, das deutsche Shakespeare-Repertoire zu bereichern, hat es nicht völlig gefehlt.

Ludwig Weber hat (in Reclams Universalbibliothek 5285) eine neue Bühnenbearbeitung von «Cymbelin» veröffentlicht, die Max Mendheim in *Bühne und Welt* XV 1, 45ff. einer eingehenden Besprechung würdigt. Er beanstandet zwar, daß Weber das Stück als ein Märchen auffaßt; die Personen und Vorgänge des Dramas könne man durchaus für ein romantisches, ja zum Teil realistisches Schauspiel in Anspruch nehmen. Auch sonst macht er einige Ausstellungen. Im ganzen aber erkennt er die Leistung als gelungen an, die wie ihr Verfasser hervorhebt, alle anderen Bearbeitungen an literarischer Vollständigkeit weit überholt, trotzdem die 27 Bilder des Originals auf elf reduziert sind, die mit neunmaligem Umbau bewältigt werden können.

Über eine Aufführung von «Cymbeline» in Hagen i. W. berichtet Lynkeus im *Westfälischen Magazin* NF. IV, Nr. 5.

In Hamburg hat sich Max Grube mit einer Aufführung von «Der Liebe Leid und Lust» eingeführt. Der Beifall, den sie fand, galt, nach verschiedenen Kritiken zu urteilen, mehr dem neuen Direktor als dem rhetorisch-dialektischen Stück und seiner Inszenierung.

Sonst ist über neue bemerkenswerte Versuche der Shakespeare-Inszenierung in diesem Jahre fast nichts zu berichten, weder aus dem Auslande noch bei uns.

In England mußte Henry Arthur Jones (*The Times*, 8. November 1913) sogar konstatieren, «that Shakespeare was for the moment in a temporary

eclipse», und Sir Herbert Beerbohm Tree, der den Vorwurf der «nationalen Vernachlässigung des nationalen Barden», den Jones seinem Vaterlande machte, mit einem Hinweis auf seine bekannten Shakespeare-Inszenierungen zu entkräften suchte, mußte sich zu dem Satze bequemen: «I admit the danger of presenting Shakespeare at more than one theatre at a time.» (*The Times*, 4. Oktober 1913.)

Zu einer gewaltigen Leistung hat sich das Deutsche Theater unter Max Reinhardt aufgeschwungen und damit seinen Ruf, die eigentliche Shakespeare-Bühne Berlins zu sein, aufs neue gesichert. Es hat im Winter 1913/14 alle seine Shakespeare-Darstellungen der letzten Jahre in einem Zyklus zusammengefaßt, der, am 14. November beginnend, seit dem 3. Dezember Abend für Abend das Haus füllt und voraussichtlich das Repertoire bis zum Ende dieser Spielzeit beherrschen wird. Über die Bedeutung dieser Tat schreibt Hermann Conrad in den *Preußischen Jahrbüchern* CLV 555:

«Was würden die Engländer darum geben, wenn sie eine Shakespeare-Bühne wie unser Deutsches Theater hätten! . . . . Shakespeare erscheint, wie man aus dem «Athenæum» ersehen kann, auch selten auf der Bühne, und dann in sterilisierter Gestalt: aus dem keuschen Dichter wird die Lüge der Sensation und des Melodramas herausdestilliert. Umso zufriedener können wir sein, daß der Dichter, der in seinem Vaterlande seine Heimat eigentlich nicht hat, bei uns nach mancherlei Bühnenverfälschungen in den letzten Jahrzehnten im Geiste und in der Wahrheit dargestellt wird, besonders von dem Leiter des Deutschen Theaters, der sich damit um unsere an dem Überfluß der Kultur und des Geldes erkrankte Zeit ein großes Verdienst erwirbt. Wer kann die Keime des richtigen Empfindens und der wahren Lebenserkenntnis zählen, die durch diese herrlichen Kunstgebilde in die Seelen der Zuschauer gepflanzt werden? Das ist kein Überschwang: es hieße die Gegenwart mit blinden Augen betrachten, wenn wir uns nicht sagen wollten, daß ein derartig tiefgegründeter und nach außen reicher Shakespeare-Kultus, wie ihn das Deutsche Theater betreibt, bisher niemals dagewesen ist und vielleicht niemals wiederkehren wird.»

Bücherschau.

Corpus Hamleticum. Hamlet in Sage und Dichtung, Kunst und Musik. Herausgegeben von J. Schick. I. Abteilung: Sagengeschichtliche Untersuchungen. I. Band: Das Glückskind mit dem Todesbrief: Orientalische Fassungen. Verlag von Emil Felber. Berlin 1912. XV u. 417 Seiten. Preis: 30 M.

Von dem kühnen Unternehmen, das alles was die Kunst im weitesten Sinne zum «Hamlet» beigetragen hat, in einem gewaltigen Monumentalwerk zusammenstellen will, ist der erste Band erschienen. Nur ein so vielseitiger und so begeisterungsfroher Gelehrter und Künstler wie Schick konnte überhaupt den Gedanken zu einem solchen Werk fassen, nur er konnte auch diesen ersten Band zusammenstellen. Als Gelehrter folgt er den feinsten Verästelungen der Märchenmotive von Indien und China bis Griechenland und Abessynien, als Künstler freut er sich an dem bunten Mosaik von Sprachen und Schriften und weiß in dem dichten Gestrüpp die poetischen Blüten herauszusuchen und seinem Leser zu zeigen. Staunen muß jeden Beschauer erfassen, wenn er sich Texten in singhalesischer und in Sankritschrift, in arabischer, koptischer, äthiopischer Schrift gegenübersieht, scheue Ehrfurcht vor solchem Können. Schick ist ein liebevoller Sammler von Sprachen, wie es wohl nur noch wenige geben wird, und wir fühlen die Freude des Sammlers, als es ihm gelungen war für die singhalesischen Lettern einen Setzer aufzufinden, und wollen ihm keinen Vorwurf daraus machen, daß er vielleicht der Einzige sein wird, der sein Buch auch wirklich lesen kann.

Nur einen Zug der Hamletsage behandelt dieser erste Band, und zwar einen, der in Shakespeares Dichtung gar nicht sehr hervortritt: das Glückskind mit dem Todesbrief, das trotz aller Ränke seines Feindes die Braut heimführt und das Gut erbt. Etwa fünfundzwanzig orientalische Fassungen hat Schick möglichst in Originalform mit Übersetzung abgedruckt. Deutlich sehen wir, wie von Indien aus die Erzählung nach dem Westen gebracht wird, weniger als mündlich verbreitetes Volksmärchen als in literarischer Kunstform. Und das ist vielleicht das wichtigste Ergebnis der Sammlung: sie zeigt an einem Beispiel, daß die Wege für die Verbreitung solcher Erzählungen gar nicht so unterirdisch sind wie man zumeist anzunehmen pflegt. Ich will im folgenden versuchen, diese Wanderung in großen Zügen darzustellen.

Die älteste Überlieferung und in vielen Punkten die älteste Form findet sich in der Geschichte des buddhistischen Heiligen Ghosaka (B), der als Sohn einer Curtisane ausgesetzt, von einem reichen Handelsherrn, als dessen Erbe ihn eine Prophezeiung bestimmt, verfolgt wird. Aber all seine Anschläge werden

zu Schanden, der eigene Sohn des Handelsherrn wird an seiner Stelle getötet, und Ghosaka wird schließlich doch sein Erbe. Eine chinesische Erzählung, die als Nachtrag in diesem Band des Jahrbuchs abgedruckt ist und die den Buddha selbst an die Stelle von Ghosaka setzt, ist schon um 250 n. Chr. überliefert; zwei indische Legenden, in der Dhammapadaṭṭhakathā (B 1) und mit bedeutungslosen Differenzen in der Manorathapūraṇī (B 2), theologischen Kommentaren, die beide noch dem 5. Jahrhundert angehören, sind im Corpus Hamleticum vollständig abgedruckt. Es folgt ein dritter Pali-Text, der Kommentar zu einer ceylonischen Chronik des 5. Jahrhunderts, die Mahāvaṃsa Ṭīkā (B 3), wo für den Heiligen ein berühmter König, Candragupta, eingetreten ist: da kann dann auch die Abkunft von der Curtisane nicht beibehalten werden, der Held wird zur Königswaise. Ein modernes singhalesisches Märchen (B 4) hat abgesehen von ein paar ungeschickten und unwesentlichen Umstellungen die Legende offenbar der theologischen Überlieferung entnommen. Es folgen nun Sanskrit-Texte aus dem Kreise der Jainas, einer Sekte, deren Stifter ein Zeitgenosse Buddhas war. Zunächst eine stark abweichende Form in dem Kathākoça, der Geschichte von Dāmannaka (J 1). Hier sind die vier Anschläge gegen das Kind ersetzt durch einen einzigen Mordversuch. In der kunstvollen Erzählung von Campaka (um 1443?), der Campakakathā (J 2), beginnen die Anschläge des reichen Mannes schon gegen die schwangere Mutter. Mehr an die buddhistische Legende (B 3) schließt sich ein dritter kürzerer Text der Jainas aus d. J. 1305 an, der Prabandhacintāmaṇi (J 3), der nur das Herodesmotiv enthält. Ganz wie im Kathākoça (J 1), aber umhüllt von homiletischen Ermahnungen zu einer fast fetischistischen Verehrung Višnus, findet sich die Geschichte in dem višnuitischen Jaiminibhārata (V), der Jugendgeschichte des Königs Candrahāsa (gedichtet um 1200). Dagegen möchte ich das S. 297f. wiedergegebene Märchen aus Bengalen, das nur das Fridolinsmotiv enthält, nicht hierher stellen. Und ebensowenig scheint mir das kurdische Märchen, S. 306ff., in unseren Zusammenhang zu gehören, das nur den Todesbrief in ganz anderer Wirkung darstellt: ein junger Arbeiter bekommt zweimal einen Todesbrief vom bösen Gutsherrn und fälscht ihn so, daß er zwei von dessen Töchtern beschläft, worauf er entflieht. Nur die Verbindung mehrerer Einzelzüge gestattet es eben bei dieser Art von Märchenforschung auf Entlehnung zu schließen. Dagegen zeigt die moderne ossetische Erzählung vom gottgefälligen Propheten (O) wieder die größte Ähnlichkeit mit J 2, während die türkische Geschichte aus der Feder Suhailīs (17. Jahrhundert, T) wieder eine — vielleicht teilweise auf persischem Boden erlangte — größere Selbständigkeit aufweist. Schick druckt außer dem türkischen Text und einer eigenen Übersetzung noch zwei französische Übertragungen aus dem Ende des 18. Jahrhunderts ab, sowie eine abweichende Version — ebenfalls in französischer Form — die in das Schema der «Sieben weisen Meister» eingefügt ist, wobei also die Verfolgungen von der bösen Stiefmutter ausgehen. Endlich schließt sich daran eine Gruppe von christlichen Erzählungen: ein koptisches Fragment und eine arabische Geschichte aus Ägypten und drei Texte aus Abessynien. Diese Erzählungen bilden die Michaelsgruppe(M), weil in ihnen der heilige Michael als Beschützer des Kindes und als Deus ex machina bei der Brieffälschung auftritt. Eine Spur der Michaelslegende findet sich schließlich noch in dem berühmten Malerbuch vom Berg Athos aus d. J. 1458.

Ein reiches Material ist hier mit liebevoller Sorgfalt abgedruckt; es handelt sich nun darum, es im einzelnen zu vergleichen. Obwohl Schick hinter jedem Text schon die Hauptmomente hervorgehoben hat, ist vielleicht eine Zusammenfassung doch noch von Nutzen, und der gelehrte Herausgeber wird mir auch die kleinen Abweichungen von seiner Darstellung freundlich zu Gute halten.

Es sind drei Grundmotive, die die Erzählung bilden: das Herodesmotiv, der Todesbrief und das Fridolinsmotiv.

Das Herodesmotiv tritt in zwei verschiedenen Formen auf, die durch B und J 2 am besten repräsentiert werden. —

Einem reichen Mann wird geweissagt, daß ein eben geborenes Kind einer Sklavin ihn beerben werde. Die Mutter des Knaben ist eine Hetäre in den buddhistischen Versionen B 1, B 2, B 3 — in der chinesischen Fassung ist sie die Frau eines armen Mannes — eine Sklavin bei den Jainas in J 2 und J 3, bei den Osseten (O) und Türken (T). In der letztgenannten Fassung ist eine Verschlechterung eingetreten, das Kind ist vom reichen Mann selbst mit der Sklavin erzeugt — was zu den späteren Ereignissen nicht stimmt. In der Michaelsgruppe ist es eine arme Frau, die neben dem reichen Manne wohnt. In einigen Versionen ist aber die niedrige Herkunft des Helden nur scheinbar (deutlich ein sekundärer Zug): er ist ein verwaister Königssohn in B 4 und V, oder doch wenigstens aus gutem Hause in J 1, aber die Eltern sind tot und er wächst in Armut auf.

Der Reiche sucht nun das Kind zu töten: er will es vom Vieh zertrampeln lassen, aber das Vieh erbarmt sich des Knaben und die Hirten nehmen ihn zu sich. In den buddhistischen Versionen ist dies systematisch ausgebaut zu vier Versuchen in der Ghosaka-Geschichte; andere wissen nur, daß der Knabe ausgesetzt und von einer Rehgeiß (Ziege in B) gesäugt wird (J 3), oder doch daß die Gazellengeißen seine Wunde lecken (V). Daß er von einem Hirten zu sich genommen wird, erzählen die meisten Versionen: außer B sind es J 1, T und M. In einigen ist aus dem Hirten ein König geworden (J 2, O) oder doch ein kleiner Fürst, dem man aber die niedere Sagenherkunft noch deutlich anmerkt (in V). Daß in mehreren Formen der Michaelsgruppe ein Fischer für den Hirten eintritt, beruht darauf, daß in T ein zweimaliger Anschlag — wie in B — gegen den Knaben ausgeführt wird: zuerst ist er von einem Hirten, dann von Fischern aufgenommen worden.

In den buddhistischen Versionen und J 3 will der Reiche das Kind durch das Vieh zerstampfen lassen, in der türkischen Fassungen ist daraus — entsprechend der Landessitte — die dort übliche Todesart geworden: der Reiche steckt den Knaben in einen Sack und wirft ihn ins Meer. Man kann dabei auch an den vierten Anschlag in B denken, wo das Kind von einem Berg herabgeworfen wird, aber auf weiches Gestrüpp fällt und vom Binsensammler aufgenommen wird. Die türkische Version findet sich wieder in der Michaelsgruppe, nur mit der Abweichung, daß in der 2. äthiopischen Fassung für das Meer ein Fluß, in dieser und der 3. für den Sack eine verschließbare Lade (Moses?) eingetreten ist.

In J 1 und V dingt der Reiche Meuchelmörder aus der niedersten Kaste, die den Knaben aber nicht töten, sondern ihm aus Mitleid nur eine Zehe — er hatte in V an einem Fuße sechs Zehen — abschneiden.

Ein ganz anderes Motiv haben J 2, J 3 und O: der reiche Mann hat erfahren,

daß das Sklavenkind geboren werden soll; er reist deshalb an den bezeichneten Ort und läßt sich die Sklavin geben und ermordet sie, indem er ihren Leib zertrampelt (J 2, ganz ähnlich O). Er läßt die tote Mutter liegen, aber das Kind lebt. In J 3 wird die Mutter lebendig begraben, hat aber noch eben heimlich geboren.

Bei dem Hirten findet nun nach Jahren der reiche Mann den Jüngling: die buddhistischen Texte (B) haben hier eine auffallende Lücke: sie sagen, der Reiche habe noch mehr Versuche gemacht, das Kind zu töten, unterdessen sei es herangewachsen. Und nun folgt in B das Fridolinsmotiv: der Knabe wird mit einem Auftrag zum Töpfer — einen Metallgießer in der chinesischen Version — geschickt, damit ihn dieser töte, zerstückele und in seinem Ofen verbrenne, aber an seiner Stelle geht der Sohn des reichen Mannes und erleidet das furchtbare Schicksal. Die anderen Versionen J 1, J 2, V und T setzen das Motiv an den Schluß, und zwar so, daß in J 1 und V der Sohn, in J 2 und T der Reiche selbst durch die Verwechslung den Tod erleidet. Die Stelle des Töpfers vertreten hier gedungene Mörder aus der niedersten Kaste, in T betrunken gemachte Soldaten. In J 3 und O erkennt der reiche Mann die Macht des Schicksals an, so daß am Schluß kein Platz für das Fridolinsmotiv ist; in der Michaelsgruppe tötet sich der Reiche selbst aus Unvorsichtigkeit.

Das dritte Motiv, der Todesbrief, ist in J 1 am besten ausgebildet. Der reiche Mann hat den Jüngling beim Hirten gefunden und sendet ihn nun mit einem Brief, der den Befehl enthält dem Überbringer Gift zu geben, nach seinem Hause. Nur in B ist auch der Todesbrief den anderen Versuchen parallel gestaltet: der Reiche schickt den Jüngling von seinem Hause weg auf ein Landgut mit einem Todesbrief an den Verwalter. In J 1 und V ist der Brief an den Sohn des Reichen, in J 2 an seinen Bruder, in O, T und M an seine Gattin gerichtet; nur in Äthiop. 3 ist der Adressat der Verwalter wie in B, doch ist dies sicher nur ein zufälliges Zusammentreffen in diesem ganz nebensächlichen Punkt.

Unterwegs schläft — nach J 1 — der Jüngling in einem Tempel (im Walde, V) ein, wo ihn die Tochter des Reichen findet. Sie liest den Brief und verwandelt durch einen einzigen kleinen Strich mit dem Farbstoff von ihren Wimpern den Inhalt in sein Gegenteil: aus «gebt ihm Gift (viša)» macht sie «gebt ihm Višā» — so heißt sie selbst. Sie glaubt, daß ihr Vater sich verschrieben habe und daß sie ein Unglück verhüte. Der letztere Umstand, der sehr künstlich aussieht, findet sich in keiner anderen Version. In V ändert sie einen Buchstaben (Višayā für višamā); in den übrigen Fassungen B, J 2, O, T schreibt sie einen neuen Brief. In den christlich-orientalischen Erzählungen ist es nun der Erzengel Michael, der spezielle Patron des Jünglings, der ihm den Brief abnimmt, durch Anblasen die Schrift auslöscht und einen Hochzeitsbrief dafür schreibt. Nur in O nimmt die Tochter — wie in B, J 1 und dem davon abgeleiteten V — dem Schlafenden den Brief ab, ein Zeichen, daß O nicht direkt von J 2 ohne weitere Quelle abgeleitet ist. Die buddhistischen Versionen scheinen hier jünger zu sein: der Jüngling schläft unterwegs bei einem befreundeten Kaufmann und dessen Tochter tritt statt der des Reichen ein. In der chinesischen Fassung steht aber statt des Kaufmanns ein befreundeter Brahmane. Da die Reise des Jünglings in diesen Fassungen (B) vom Hause des reichen Mannes auf ein entferntes Gut geht, nicht umgekehrt, so kann ihn hier nicht die Tochter des Reichen selbst zum ersten Mal sehen. So hat die buddhistische Systemisierung der Erzählung die Pointe verdorben.

Überall wird nun in Eile dem Befehl des Briefes Folge gegeben und die Hochzeit des Jünglings mit der Tochter des reichen Mannes gefeiert, bevor dieser selbst in seine Heimat zurückkehrt. In B ist, wie erwähnt, die Lage etwas verschoben: der Reiche erhält zu Hause die Nachricht, daß der Jüngling sich mit der Tochter des befreudeten Kaufmanns vermählt habe und daß der Gutsverwalter ihnen eine Wohnung hergerichtet habe. Aus Ärger wird der Reiche krank und stirbt; den klugen Intrigen der jungen Frau gelingt es, ihrem Gatten die Erbschaft zuzuwenden. Alles ist hier erschwert durch den oben angedeuteten Fehler. In den übrigen Versionen ist der Jüngling der Schwiegersohn des reichen Mannes und dadurch sein natürlicher Erbe geworden. In J 1 und V, wo der Reiche einen eigenen Sohn hat, setzt hier das Fridolinsmotiv ein, wodurch wie in B der Sohn beseitigt und der Weg zum Erbe frei wird. In J 2 und T dient dieses Motiv nur noch dazu, den reichen Mann selbst aus dem Wege zu schaffen, der in B, J 1, V vor Ärger, in M durch einen unglücklichen Zufall stirbt.

So ist der Zusammenhang der Versionen ziemlich deutlich. Die ursprünglichste Form — wenn man davon überhaupt sprechen kann — hat B und in manchen Teilen J 1 bewahrt. Doch ist offenbar das Herodesmotiv in zweierlei Gestalt vorhanden gewesen: neben der Verfolgung des Kindes (B, J 1) auch die Ermordung der schwangeren Mutter (J 2). Von J 1 (Kathākoça) ist, mit einer einzigen Erinnerung an B — die Gazellengeißen — V (Jaiminibhārata) abgeleitet. Eine Verbindung der buddhistischen Version (B) mit der Campakakathā (J 2) stellt das kurze J 3 dar, das nur das Herodesmotiv enthält. Auf J 2 beruht, wieder mit einer Entlehnung aus B oder J 1, die ossetische Erzählung. Die türkische, T, beruht auch zumeist auf J 2, aber daneben auf B. Wie bei den Buddhisten sucht auch hier der reiche Mann wiederholt den Knaben zu töten und kauft ihn zweimal wieder zurück: er setzt das Kind erst aus; nach 4 bis 5 Jahren findet er ihn beim Hirten; dann wirft er ihn ins Meer, aber nach weiteren Jahren findet er ihn bei den Fischern. Die Michaelsgruppe endlich geht im wesentlichen auf die türkische Fassung zurück — natürlich auf ihre Vorlage, also ohne die törichte, ganz späte Einleitung zu übernehmen, daß der reiche Mann aus Furcht vor seiner Gattin den unehelichen Sohn töten will; vielmehr folgt M hier J 2, der Quelle von T. Eine zufällige Übereinstimmung zwischen M und V ist es wohl, daß hier der Knabe unter dem direkten Schutz des Erzengels Michael, wie dort unter dem Višnus steht. In dieser Stellung der Michaelsgruppe weiche ich am weitesten von Schick ab, der sie zum Kathākoça (J 1) stellt. Schick hat am Schluß einen Stammbaum der zahlreichen Fassungen aufgestellt. Aber das Mißliche bei solchen Stammbäumen ist immer, daß man nur eine einzige Quelle für jede Erzählung ansetzen kann, während doch — das können wir bei modernen wie bei alten Literaturwerken beobachten — der Verfasser häufig zwei verwandte, aber auch zwei fernerstehende Versionen kombiniert. Wer indes mit einem Blick einen Eindruck von der mühevollen Arbeit haben will, durch die der erste Band des «Corpus Hamleticum» zustande gekommen ist, dem zeigt es dieser Stammbaum. Es ist ein Zehntel des ganzen Werkes: möge der Enthusiasmus, der uns aus den Seiten dieses Bandes entgegentritt, den Herausgeber auch bis zum Schluß nie verlassen; dann wird das Werk ein prächtiges Denkmal von deutscher Gelehrsamkeit und deutschem Idealismus werden.

Münster, Westf. Wolfgang Keller.

William Shakespeare. Dzieła Dramatyczne. [Dramatische Werke in polnischen Übersetzungen von J. Kasprowicz, J. Korzeniowski, St. Koźmian, K. Ostrowski, A. Pajgert, J. Paszkowski, E. Porębowicz und L. Ulrich. — Mit Vorrede und Einleitungen von Roman Dyboski, ao. Professor der englischen Sprache und Literatur an der Universität Krakau, sowie einer Studie über Shakespeare in Polen von Dr. L. Bernacki.] 12 Teile in 6 Bänden, mit einer Nachbildung der Chandos-Porträts und 37 Titelbildern. Warschau, Gebethner u. Wolff, 1911—13.

Schon aus dem obigen ergibt sich, daß in dieser neuen polnischen Gesamtausgabe von Shakespeares Dramen unter den vorhandenen Übersetzungen von Fall zu Fall die beste sorgfältig herausgesucht wurde. Die allgemeine Einleitung, die über des Dichters Lebenslauf und Wirksamkeit, über das elisabethanische England, seine Literatur und seine Bühnenverhältnisse, die Geschichte von Shakespeares Weltruhm eingehend berichtet, ist von Dyboski für diese Ausgabe neu verfaßt worden; dasselbe gilt für die Einleitungen, die den einzelnen Stücken vorangestellt sind. Dyboski zeigt hier die vollste Vertrautheit mit der Fachliteratur und ein durchaus selbständiges Urteil. Sehr verständig und zutreffend weist er alle die haltlosen Vermutungen der Shakespeare-Forscher zurück, die ergründen wollen, durch welche Ereignisse im Leben des Dichters die pessimistische Wendung im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts hervorgerufen sein könnte. Auch verhält sich D. mit vollem Recht ablehnend gegenüber den verschiedenen Formen der first sketch theory und erklärt sich gegen die Art so vieler Kritiker, die allzu geneigt sind, aus stilistischen Unebenheiten auf eine Interpolation oder auf die Mitarbeit eines anderen Dichters zu schließen. Ebenso wie die allgemeine Einleitung, gewähren auch die Spezialeinleitungen dem Leser eine sehr klare, gründliche und vollständige Belehrung, sie lassen auch auf die behandelten Fragen manche neue Lichter fallen. Interessant ist die Vermutung, die von Meres erwähnte Komödie «Love's Labour's Won» sei eine Fortsetzung von «Love's Labour's Lost» gewesen und habe die Handlung bis zur Eheschließung der liebenden Paare geführt. Marlowes «Hero und Leander» war nach der Meinung D.s für «Romeo und Julia» in gleichem Sinne maßgebend, wie sein «Eduard II» für Shakespeares «Richard II». In «Heinrich VIII» ist er, seinem bereits erwähnten Grundsatz entsprechend eher geneigt, einen Einfluß der erfolgreichen Fletcher'schen Manier auf den alternden Shakespeare anzunehmen, als dem jüngeren Dichter einen Teil des vorhandenen Textes zuzuschreiben. Sehr gewagt ist dagegen der Einfall, daß die Ähnlichkeit zwischen Kleopatra und der schwarzen Dame der Sonette schon vom Theaterpublikum des Jahres 1608 bemerkt wurde und den Druck der Sonette im folgenden Jahr hervorrief. Neben den philologischen Ausführungen über die Quellen finden sich überall in diesen Einleitungen ästhetische Erörterungen über die Art, wie Shakespeare diese Quellen benutzte und umgestaltete.

Der Inhalt der am Schluß angehängten Abhandlung über Shakespeare in Polen von L. Bernacki ist den Lesern dieses Jahrbuchs zum Teil schon durch einen Aufsatz desselben Verfassers in Bd. 42, S. 187ff. bekannt, wo über die Shakespeare-Studien des letzten Polenkönigs Stanislaus Poniatowski berichtet wird. In der neuen Abhandlung lernen wir auch den Fürsten Adam Czartoryski und seine Gattin, eine geborene Gräfin Flemming, als begeisterte Shakespeare-Verehrer kennen; merkwürdig ist ein Bericht über eine Wallfahrt, die die Fürstin

i. J. 1790 nach Stratford unternahm, wo sie für zwanzig Guineen einen angeblich früher im Besitz Shakespeares befindlichen Stuhl erwarb. Das Interesse der polnischen Aristokratie für Shakespeare wurde natürlich durch Voltaires Briefe erweckt. Die ersten Shakespeare-Aufführungen in Warschau («Romeo» 1775, «Hamlet» 1781) wurden von deutschen Schauspielern veranstaltet; 1782 erschien eine polnische Übersetzung der französischen Bearbeitung der «Lustigen Weiber von Windsor» von Collot d'Herbois und 1797 wurde in Lemberg der Schröder'sche «Hamlet» in einer polnischen Übersetzung von Boguslawski aufgeführt.

Dresden. Wilhelm Creizenach.

The Elizabethan Playhouse and Other Studies, Second Series, by W. J. Lawrence. Illustrated. Stratford-upon-Avon, Shakespeare Head Press, 1913. IX, 261 S. 12 s. 6 d. net.

Lawrence setzt seine Theaterstudien fort. Die Gegenstände, die er in dieser zweiten Sammlung behandelt, sind allerdings von geringerer Wichtigkeit, und bei der Behandlung selbst streift er immermehr in das spät 17. und in das 18. Jahrhundert herab. Die letzten Aufsätze gelten einem Theaterfreunde des Hogarth, dem ersten Auftreten des Garrick als Hamlet und den Kulissenmalern Ludwigs XIV. Mehrere Artikel sind wieder aus Zeitschriften wiederholt. Doch ist auch hier die weite Belesenheit des Verfassers angenehm zu spüren, und manche Einzelheit hat wenigstens kulturgeschichtliches Interesse. Im folgenden beschreibe ich nur die Teile des Buches, die sich auf das Theater vor der Restauration beziehen.

«Licht und Dunkelheit auf der Elizabethanischen Bühne»: so bescheiden die Beleuchtung mit Kerzen wirkte, mußte sie doch zu mancherlei Effekten herhalten. Daß dies in den Privattheatern mehr geschah als in den öffentlichen, ist nicht zu erweisen; fast nur das bekannte Bühnenbild vom Red-Bull-Theater 1663 bezeugt, daß in den Privattheatern bei Licht gespielt werden konnte. Durchaus waren die Schauspieler bestrebt, mit Wachs und Talg zu sparen.

«Fenster auf der Bühne» gab es in mannigfacher Weise. Aus dem Ankleidehaus der Schauspieler konnte man durch ein Fenster auf die Oberbühne heraus sich zeigen, was allerdings selten geschah. Auf der vorderen Seite der Oberbühne gab es Fensterläden, die nach außen aufgingen, Erkerfenster, Vorhänge und Gitter vor den Fenstern, sowie mehrere Fenster nebeneinander. Darunter, auf der gewöhnlichen Bühne, werden ebenfalls Fenster erwähnt, durch die man gelegentlich sogar ins Freie hinausschritt. Zu praktischen Auskunftsmitteln und auch zu Launen war da offenbar viel Freiheit.

Der Theaterzettel wird in einem eigenen Kapitel studiert. In der Elisabethzeit war er naturgemäß in der Regel kurz und enthielt nicht einmal die Namen der Schauspieler; sein Wortlaut dürfte sich in den Titelaufschriften der Quartodrucke spiegeln. Doch ist auch ein Theaterzettel vom November 1602 vorhanden — abgebildet gegenüber S. 68 —, der vom Stück «England's Joy» den ganzen Inhalt verzeichnet. Nach der Restauration wird der Stil durchaus mitteilsamer.

Zutritt war in der Shakespeare-Zeit möglich durch zwei Türen. Der Erlös von den Galerien und Logen ging im «Theater» von 1576 zunächst als Miete

an den Erbauer Burbage; 60 Jahre später bekamen die Schauspieler auch die Hälfte dieser Türeinnahme, wofür sie eine Menge sachlicher Ausgaben und das Dichterhonorar zu bestreiten hatten. Die Dramatiker wurden gleich den Hauptdarstellern häufig im Verhältnis zum Erfolg bezahlt. Am Kassiertisch finden wir Frauen von Schauspielern erwähnt. Wenn in der frühen Restaurationszeit ein anständig gekleideter Mann nur für einen Akt ins Theater ging, so brauchte er nicht zu bezahlen; wenigstens einem gewohnheitsmäßigen Theatergeher wie Pepys gönnte man solche Freiheit.

Der «Anfang der Kulissenmalerei»: so betitelt sich das interessanteste Kapitel. Von «scene magnificence» spricht der Prolog eines Stücks von Brome 1638. Ein anderer Prolog aus derselben Zeit, ebenfalls auf eine Komödie von Brome bezüglich, verspricht: «No gaudy scene shall give instructions what this plot doe mean.» Noch deutlicher heißt es im Prolog zur Komödie «The Country Captaine» 1640, aufgeführt im Privattheater Blackfriars: «a glorious painted scene, with various doores». Eingehend wird dann erzählt, wie bei Davenant gemalte Prospekte eine wesentliche Zutat der Bühne wurden.

«Die Bewahrung Elisabethanischer Konventionalitäten» ging zu Ende, als die Theaterleute der Restauration gemalte Wände zur Mode machten. Jetzt verschwindet die Szene im unbestimmten Lokal; jetzt bleibt der Vorhang, wenn einmal geöffnet, offen bis zur nächsten Pause. Der Aufbau der Stücke wurde jetzt naturgemäß einfacher, dafür ließ sich in ein und dieselbe Szene ein Mischmasch von Oper, Hirtenspiel und Maskerade stopfen. A. Brandl.

A New Variorum Edition of Shakespeare. The Tragedie of «Cymbeline», edited by Horace Howard Furness. XX, 523. — The Tragedie of «Julius Caesar», edited by Horace Howard Furness jun. XI, 482 S.

Die beiden Bände markieren den Übergang des großen Unternehmens aus der Hand von Furness Vater in die von Furness Sohn. «Cymbeline» ist noch ganz vom Vater bearbeitet; als er starb, fehlten nur mehr die Artikel über Bühnengeschichte, Schauspielerkommentar und Bibliographie, die auch nicht nachgetragen wurden. «Caesar» ist der erste der vom Sohne allein hergestellten Bände und folgt genau dem Muster seiner Vorgänger; er ist in keiner Hinsicht schwächer, eher sogar frischer und besser gearbeitet; wir dürfen hoffen, daß dem gewaltigen Werke in so pietätvollen und geschickten Händen eine gleichförmige Vollendung in normaler Zeit beschieden ist.

Bei «Cymbeline» hat sich der Herausgeber besonders mit der Echtheitsfrage beschäftigt. Nur die Imogenteile seien durchaus von Shakespeare, die übrigen sollen wir, teils wegen inhaltlicher Bedenken, teils wegen formeller Besonderheiten namentlich in Bezug auf Reim, einem anderen Autor zuweisen. Vater Furness betätigt sich hier als scharfer Kritiker und fällt über manches, was im gedruckten Texte steht, ohne weiteres das Urteil: *folly*. Mir fiel ein Wort des verstorbenen Kollegen Wetz ein: Wer an Shakespeare «Fehler» entdeckt, der zeigt dadurch, daß er ihn nicht ganz verstanden hat. Wäre vielleicht manches Irrationale und Ungleiche auch aus dem Märchencharakter dieses Stückes, ja dieser ganzen Gruppe von Romanzen zu erklären? Kühner als sonst im romantischen Lustspiel werden hier die getragensten Charaktere mit

niedrigen vermischt, traumhafter folgen die Begebenheiten aufeinander, mythischer und mystischer ist die Umgebung, und die Lehre von der göttlichen Vorsehung wird an Toren und durch Toren am wundersamsten beleuchtet. Wo soviel Disparates ineinander verschlungen ist, mag es mit der Logik und der Metrik auch freier zugegangen sein. Ist uns doch auch von «Heinrich VIII.» gesagt worden, daß nur die Katharinaszenen den vollen Shakespeareton enthielten.

Ob gerade das Stück «Philaster» nötig war, um diesen Romanzenstil bei Shakespeare hervorzurufen, könnte gleichfalls Geschmacksache sein. Liegen doch die Hauptelemente z. B. schon im vor-Shakespeare'schen Zauberspiel «The Rare Triumphs of Love and Fortune» vor. Die Luft des griechischen Romans war dafür der allgemeine Nährboden. Daß es sich Shakespeare in der letzten Zeit mit Wahrscheinlichkeit und Motivierung leichter machte und dafür umso mehr Gehalt aufbot, konnte sich durch die Entwicklung in reiferen Jahren auch von selber einstellen. Es liegt ja überhaupt in der Art der Dichter, daß sie in der Jugend mehr nachahmen und später vielmehr selbst den Ton angeben.

Speziell in «Cymbeline» kommt dazu die Buntheit der ferneren Quellen und der Verlust der wahrscheinlichen unmittelbaren Vorlage. In dieser Hinsicht hat uns Furness hier nichts wesentlich Neues geboten. An einer Stelle, S. 480, ist auf eine Bemerkung von mir verwiesen, wonach die Erziehung der beiden Prinzen Guiderius und Arviragus in der Wildnis durch ein Kapitel in Lylys Euphues beeinflußt wäre; gemeint habe ich natürlich, wie Furness vermutet, die Anweisung zu «The Education of Youth», am Schluß des Euphues Buch I, wo besonders vor der Schmeichelei gewarnt wird. Aber wieviele Elisabethaner haben in Anlehnung an die Kyropädie, den Pseudoplutarch und andere antike Pädagogen ähnliche Grundsätze vertreten? Je tiefer man sich in die Literatur jener Periode hineinliest, desto mehr wird man geneigt, die meisten Erziehungsgrundsätze Shakespeares für Gemeingut der Humanisten zu halten.

Im Gegensatze zu «Cymbeline» ist «Julius Caesar» eines der geschlossensten, realsten und rationellsten Stücke, die wir von Shakespeare besitzen. Man merkt, daß antike oder antik geschulte Vorgänger ihm den Stoff vorbereitet hatten. Wie in einer griechischen Tragödie wird uns fast nur die Katastrophe und deren Nachwirkung gezeigt. Nur vier Hauptpersonen treten hervor, und von diesen haben Brutus und Mark Anton eine entschiedene Neigung, sich in wohlgesetzten Reden zu entfalten, so daß man unwillkürlich an die Rhetorenschule denkt. Näher als in einem früheren Shakespeare'schen Drama streift hier das Volk an den Chor der Alten. Naturgemäß ist hier auch die Pragmatik straffer und die Ausdrucksweise einheitlicher.

Diesen Verhältnissen entsprechend legt hier Furness das Hauptgewicht auf die Wirklichkeitstreue des Dichters. Er verfolgt genau dessen Verhältnis zu Plutarch. Wie Alexander Boecker in seiner gleichzeitig geschriebenen Studie «A Probable Italian Source of Shakespeare's Julius Caesar», New York 1913, weist er zugleich Einfluß des Appian nach. Das berühmte Wort Caesars *Et tu Brute* führt er auf Dio Cassius zurück (Buch 44). Weniger glücklich scheint mir der Versuch, in der überragenden Gestalt des Caesar Züge des Herkules zu entdecken. Von Einfluß des Pescetti, «Il Cesare» 1594, wie Boecker ihn beweisen will, sagt Furness nicht — wohl mit Recht (vgl. oben S. 147 und weiter S. 186).

Zu vielen Einzelerörterungen gibt Furness Sohn so wenig Anlaß wie sein Vater. Das kommt von seiner fast unpersönlichen, referierenden Art. Er bucht,

was andere gesagt haben, und deutet am liebsten nur durch die Gruppierung an, welche Ansicht ihm zumeist einleuchtet. Aber er geht nicht darauf aus, neue Dinge zu ergründen, und setzt sich hiermit nicht den üblichen Gefahren der Shakespeare-Forscher aus. Bei ihm ist mehr von einem Schatzhaus zu reden als von einer Schürfstätte. Bei dieser Schaffensweise ist Vater Furness gut gefahren und wird auch sein Sohn gut fahren, wobei die besten Wünsche jedes Shakespeare-Freundes ihm folgen dürften. A. Brandl.

Gabriel Harvey's Marginalia, collected and edited by G. C. Moore Smith. Stratford-upon-Avon, Shakespeare Head Press, 1913. XVI, 327 S. 16 s. net. (Mit Abdruck der ältesten Anspielung auf Shakespeare's «Hamlet»).

Der Rhetorikprofessor von Cambridge, der Freund des Spenser, der Gegner des Nashe, was ja Harvey der Reihe nach war, hatte ein Recht auf ein eingehendes Lebensbild; obwohl nicht ein Dichter von Gottes Gnaden, griff er doch kühnlich in die Literatur ein, und sowohl sein Wissen als sein Geschmack ist für den Universitätsgelehrten der Elisabethzeit charakteristisch.

Hans Berli in einer Züricher Dissertation 1913 hat ihn zu zeichnen versucht. Er fand, daß einiges von ihm handschriftlich im Britischen Museum liegt: Randbemerkungen zu Quintilian, sowie zu Guazzo, Civil Conversation. Leider hat er sich nicht neugieriger umgesehen, sonst hätte er teils am selben Ort, teils in Oxforder und Cambridger Bibliotheken, teils im Privatbesitz eine Menge Bücher mit zum Teil sehr interessanten Glossen von Harvey entdecken können, und sogar ein ziemlich umfängliches Commonplace-Book ist vorhanden (Addit. Ms. 32494) — für die Periode Shakespeares ein seltener Schatz. Dies Material hat inzwischen Moore Smith fleißig aufgestöbert, abgedruckt und verarbeitet. Nichts scheint er übrig gelassen zu haben als ein lateinisches Gedicht von Harvey auf den Staatsminister Burghley, *Gratulatio Valdinensis* betitelt, von dem er uns zunächst leider nur ein Inhaltsverzeichnis bietet; hätten wir es ganz, so ließe sich der Zusammenhang von Harveys «Tophas» mit Lyly's Endimion wohl sicherer entscheiden.

Von Seite 87 bis 224 reicht der Abdruck der genannten neuen Harvey-Schriften, und je weniger sie für die Öffentlichkeit bestimmt waren, desto beachtenswerter ist ihr Inhalt. Auf den vorausgehenden 86 Seiten aber bemüht sich der Herausgeber, die biographische Ausbeute mit den schon bekannten Tatsachen zu einer Gesamtskizze von Harveys Leben zu verflechten. Auch hat er aus den Kirchenbüchern von Saffron Walden möglichst genau festgestellt, wie sich Harveys Familie entwickelte: er vermählte sich bereits 1570, als er etwa zwanzig Jahre zählte, und hatte bald eine Reihe Kinder. Gestorben ist er im Februar 1630/1.

Harvey ist uns jetzt eine der klarsten literarischen Gestalten in Shakespeares London. Die schönste Eigenschaft, die an ihm auffällt, ist der Fleiß. «Nihil temporis perdendum» predigt er sich selbst; alle Gewalt, alle Kraft verlegt er auf die «Sophia» und sagt dafür allen «impedimentis» Lebewohl: «ut cibi, potus, somni, veneris, otii, inutilium negotiorum» (S. 87). Dazu stimmt die achtunggebietende Belesenheit, die er sich erworben hat. Griechische Autoren

früher und später Zeit, Lateiner des Altertums und der Renaissance, fast alle Humanisten Englands, überdies der Spanier Guevara, Franzosen wie Du Bartas, Rabelais, Vigenère und Ramus, und namentlich viele Italiener sind ihm geläufig. Von Deutschen kennt er natürlich Erasmus und Luther, aber auch Cornelius Agrippa, Paracelsus, den Mönch, der das Pulver erfand, und — «as honorable for the cuntry» — Joannes Faustius, den Erfinder der Buchdruckerkunst, überdies einige verschollene Mediziner und Theologen. Je älter er wurde, desto mehr fesselte ihn die mystische Naturphilosophie jener Zeit; indem er einmal von der Verwandtschaft der Seele mit dem Feuer spricht, erwähnt er neben Cardanus und Scribonius auch (Georgius) Valla (S. 201), was zur Aufhellung des Beschwörernamens Valdes helfen mag, der in Marlowes Faust vorkommt.

Für den Geschmack Harveys ist es bezeichnend, daß ihm Euripides als «poetarum sapientissimus» erscheint — nur etwa mit Ausnahme des «göttlichen» Du Bartas. Demnächst preist er den Plutarch, «aureum huius aetatis messem» (S. 125); seine Lebensbeschreibungen seien Taten, nicht bloß Worte (S. 142). Die Griechen haben gute Rhetoren, die Römer aber ein weit höheres Können: «Graecorum literae, nihil ad artes Romanorum» (S. 141); in öffentlicher und privater Hinsicht sind die Römer die nützlichsten; von ihnen kann man namentlich lernen, «qui vir sies» (S. 141). Unter den Italienern sagen ihm am meisten zu Macchiavelli, Aretino und der Rhetoriker Valla. Eine auffallende Vorliebe hat er für die Jungfrau von Orleans, deren Siege er wiederholt bewundert und die er als «a most worthy valiant young wenche» rühmt (S. 42), was an die alte Neigung der Humanisten für hervorragende Frauen erinnert.

Aber das Lebensideal Harveys ist doch weit entfernt von gelehrter Einseitigkeit. Obwohl er in der Literaturgeschichte als ein Pedant dasteht, hat er sich lebhaft gegen die Pedanten ausgesprochen, «against those that go abowte to make shewe of all $\overset{er}{y}$ lerninge atonce: omnigatherum» (S. 138). Unterrichtet wollte er sein nach allen Richtungen, in Poesie, Geschichte, Recht, Naturwissenschaften. Zuviel schreiben ist gar nicht gut; Gesundheit des Körpers ist darüber nicht zu vernachlässigen, und «urbanitas» gehört ihm nächst der «eloquentia» unter die «maxima gratiosi civis ornamenta» (S. 114). Es gibt viele große Schriftsteller, aber wenige große Menschen (S. 121). Drei Regeln des Lebens schärft er sich selber ein: frühes Aufstehen, karges Essen und beständige Heiterkeit; so spare man Zeit und gewinne sich Ehre (S. 199). Die allgemeine Forderung der Zeit war in dieser Hinsicht offenbar stärker als Harveys Selbstzucht, denn seine Satiren zeigen mehrfach einen sauertöpfischen und nörgelnden Gesellen.

Die Kühnheit, ja Derbheit des Elisabethaners hat sich stark in seine Humanistenbegeisterung gemengt. Er will nicht ein Mann der Beschaulichkeit sein, sondern der Tätigkeit; kecke Abenteurer wie Stewkly und Drake haben ihm imponiert: er nennt sie «two brave Romane natures» (S. 198). Laß dich nicht von großen Vorbildern zu sehr drücken: «Multitudo auctorum praeceptorumque perdidit generosa ingenia»; begnüge dich nicht mit einem gewöhnlichen Lose, «cum vita in tenebris acta mors potius sit quam vita» (S. 152). Erfolg gehört zum Manne. Sei kühn und nützlich, Wolf und zugleich Lamm, «vulpinus agnus», denn «aliquid notabile et famosum, publice praedicandum» soll geleistet werden (S. 108). Selbst auf eine Lüge darf es dabei nicht ankommen

(S. 118). Der einzige Weg zu wirklichem Erfolg aber geht durch den Hof: «frowardnes» gegen den Fürsten «or any princely peere» ist höchst absurd, sinnlos und verderblich (S. 150). Bei solchen Grundsätzen begreift man die täppische Aufdringlichkeit, mit der sich Harvey in jüngeren Jahren am Hofe der Elisabeth Auszeichnung suchte und Lächerlichkeit zuzog.

Das sind schon ganz hübsche Streiflichter auf einen namhaften Mann in Shakespeares literarischer Umwelt. Manches andere von Belang ist aus diesen mehr oder minder abgerissenen Sätzen noch zu ersehen; so daß Giordano Bruno in Oxford mit Dr. Underhil erfolgreich disputierte (S. 156); daß Elisabeths verräterischer Leibarzt Lopez, obwohl von jüdischer Herkunft, bereits Christ geworden war (S. 158); daß der Dichter Gascoigne als ein höchst unbeständiger Charakter bekannt war u. dgl. m. Auf das grammatische Gebiet greift Harvey über, indem er einmal sich darüber aufhält, daß selbst gute Dichter in der Art des Sidney und Spenser solche Wörter wie *heăvĕn, ēvĭl, dĭvĕl* zweisilbig gebrauchten, «contrarie to their natural pronunciation» (S. 169). Auch die orthographischen Abweichungen eines hochstehenden Schulmannes wie Harvey vom Schriftgebrauch der Buchdrucker geben oft zu denken.

Aber das Beste sollte Moore Smith zuletzt finden, als er sein Buch in der Hauptsache nicht bloß geschrieben, sondern auch gedruckt hatte. Steevens und Malone haben bereits längst im Variorum Shakespeare berichtet, daß Harvey in ein Exemplar von Speght's *Chaucer* 1598 eine Bemerkung über Shakespeares «Hamlet» geschrieben habe; doch galt dies Buch seitdem als verloren. Moore Smith hat es wieder entdeckt, im Besitz einer Verwandten von Bischof Percy, zu dessen Bibliothek es gehört hatte. Miß Meade lieh ihm den Band, aus dem jetzt viele merkwürdige Glossen als zweiter Anhang S. 225—234 erscheinen. Hier steht die Stelle betreffs «Hamlet» und zwar ganz am Ende auf Folio 394^{v}, umgeben von Sätzen, die ihr besondere Bedeutung leihen, so daß ich die ganze Partie abdrucken muß.

«Like Gascoigns flowers, herbs and weeds, Heywoods prouerbs, with His, & Sir Thomas Mores Epigrams, may serue for sufficient supplies of manie of theis deuises. And now translated Petrarch, Ariosto, Tasso, & Bartas himself deserue curious comparison with Chaucer, Lidgate, & owre best Inglish, auncient & moderne. Amongst which, the Countesse of Pembrokes Arcadia, & the Faerie Queene are now freshest in request: & Astrophil, & Amyntas are none of the idlest pastimes of sum fine humanists. The Earle of Essex much commendes Albions England: and not unworthily for diuerse notable pageants, before, & in the Chronicle. Sum Inglish, & other Histories nowhere more sensibly described, or more inwardly discouered. The Lord Mountioy makes the like account of Daniels peece of the Chronicle, touching the Usurpation of Henrie of Bullingbrooke, which in deede is a fine, sententious, & politique peece of Poetrie: as proffitable, as pleasurable. The younger sort takes much delight in Shakespeares Venus, & Adonis: but his Lucrece, & his tragedie of Hamlet, Prince of Denmarke, haue it in them, to please the wiser sort. Or such poets: or better: or none.

Vilia miretur vulgus: mihi flavus Apollo
Pocula Castaliæ plena ministret aquæ:

quoth Sir Edward Dier, betwene iest, & earnest. Whose written deuises farr excell

most of the sonets, and cantos in print. His Amaryllis, & Sir Walter Raleighs Cynthia, how fine & sweet inuentions? Excellent matter of emulation for Spencer, Constable, France, Watson, Daniel, Warner, Chapman, Siluester, Shakespeare, & the rest of owr florishing metricians. I looke for much, aswell in verse, as in prose, from mie two Oxford frends, Doctor Gager, & Mr. Hackluit: both rarely furnished for the purpose: & I haue a phansie to Owens new Epigrams, as pithie as elegant, as plesant as sharp, & sumtime as weightie as breife: & amongst so manie gentle, noble, & royall spirits meethinkes I see sum heroical thing in the clowdes: mie soueraine hope. Axiophilus shall forgett himself, or will remember to leaue sum memorials behinde him: & to make an vse of so manie rhapsodies, cantos, hymnes, odes, epigrams, sonets, & discourses, as at idle howers, or at flowing fitts he hath compiled. God knowes what is good for the world, & fitting for this age» (S. 232f.).

Es folgt dann, nach dem gedruckten Wort «*Finis*», der datierte Eigentumsvermerk: «gabrielis harueij, et amicorum. 1598.» Darauf noch einige Bemerkungen über Thomas Morus.

Der Satz über Shakespeares Hamlet, bisher in seiner Vereinzelung dunkel, ist jetzt inmitten seiner organischen Umgebung eher aufzuhellen.

Es ist möglich, daß er schon 1598 entstand, obwohl das Shakespearesche Drama bekanntlich erst 1603 im Druck erschien. Denn Harvey betont ausdrücklich seine Kenntnis noch unveröffentlichter Dichtwerke, besonders von Dyer und Raleigh. Auch Owen's Epigramme, auf die er anspielt, traten erst 1606 zu Tage.

Auf den ersten Blick scheint der Satz sogar für die Zeit vor Spensers Tod (Jan. 1599) gesichert, wegen des Hinweises auf «emulation» wie sie bei Spenser und anderen «blühenden Metrikern» geweckt werden dürfe durch Watson's «Amaryllis» und Raleigh's «Cynthia». Aber Watson, der unter diesen wie lebend angeführten Dichtern mit begegnet, war schon 1592 gestorben. Daß ihn Harvey, der auch sonst Kenntnis von ihm zeigt, mit einem anderen Watson verwechselt oder seinen Tod vergessen habe, ist nicht gut anzunehmen. Unter «emulation» mag deshalb Harvey eher Eifersucht von Autoren im Hinblick auf ihre vorhandenen Werke als gerade die Nacheiferung noch vorhandener Autoren gemeint haben. — Axiophilus bedeutet wohl Harvey selbst.

Etwas glaubwürdiger wird der Satz durch das im Präsens gegebene Lob des Essex über Warners Reimchronik (1581) in die Zeit vor der Hinrichtung des Grafen (Febr. 1601) verlegt. Essex war wenigstens kein Autor, also nicht ein Mann, von dem ein schriftlich niedergelegtes Wort so leicht als ein fortlebendes zu zitieren war. Ja, wenn Harveys Glosse mit der auf der zweitvorhergehenden Seite 393^{v} ursprünglich zusammengehört hätte! Dort wird nämlich Essex zugleich mit dem dichtenden «King of Scotland» erwähnt, also mit Jakob VI. vor seiner Thronfolge in England. Dann wäre doch das Datum vor März 1603 gesichert. Aber solche Zusammengehörigkeit, obwohl möglich, ist nicht erhärtbar.

Es bedarf daher immer noch guten Willens, wenn wir dem tapferen Verleger die Freude nicht verderben sollen, mit der er auf einem eingelegten Zettel ankündigt, der Band enthalte «the earliest recorded notice of Shakespeare's Hamlet».

A. Brandl.

Sonstige Shakespeare-Literatur.

1. Ausgaben.

Gegenüber der reichen Ernte des Vorjahres ist diesmal erstaunlich wenig an Shakespeare-Ausgaben zu verzeichnen. Jedoch freuen wir uns wiederum neun neue Bändchen des amerikanischen *Tudor Shakespeare*[1]) buchen zu können, die in vollem Maße das früher gespendete Lob (Jb. 48, 299ff.) für sich in Anspruch nehmen können. Es sind dies «Heinrich VI.» Teil 2 und 3, «Cymbelin», «Titus Andronicus», «Perikles», «Hamlet», «Der Sturm», «Antonius und Cleopatra» und die «Sonette». Mit diesen neuen Bändchen ist nun auch der *Tudor Shakespeare* zu Ende gebracht. Die amerikanische Anglistik kann stolz darauf sein, in knapp drei Jahren (1911—13) diese 49 Bändchen herausgebracht zu haben.

In dem englischen *Arden Shakespeare* ist nur ein neuer Band erschienen, das Drama «Wie es euch gefällt», herausgegeben von J. W. Holme.[2]) Eine kurze Einleitung behandelt hauptsächlich die Datierungsfrage und das Quellenverhältnis. Mit Recht wird der nicht genau datierte Eintrag im Buchhändlerregister auf das Jahr 1600 bezogen, so daß das Drama mindestens wohl bis 1599 zurückzudatieren sein dürfte. Hierzu stimmt gut die Tatsache, daß das Lied *It was a lover and his lass* bereits 1600 in Thomas Morley's *First Book of Airs* gedruckt erscheint. Ganz sicher ist letzteres Beweisargument freilich nicht, weil wir doch damit rechnen müssen, daß Shakespeare vielleicht ein bereits vorliegendes Liedchen in sein Stück aufgenommen hat, wie er z. B. auch im «Othello» ein altes Volkslied, die Walsingham-Ballade, leicht überarbeitet benutzt hat. Die Lieder bei Shakespeare verdienten ohnehin einmal eine gründliche zusammenfassende Untersuchung. Seiner Quelle, Lodge's Schäfernovelle *Rosalind* (1590), ist Shakespeare im allgemeinen treulich gefolgt. Aber er hat die farblosen, konventionellen Schäfertypen seines Vorgängers in lebendige Charaktergestalten umgewandelt. Rosalind und Celia sind trefflich gezeichnete Kontrastfiguren. Am tiefsten hat aber Shakespeare die beiden nicht in der Quelle vorkommenden Pessimisten des Stückes, den Narren Touchstone und den Höfling Jaques charakterisiert. Merkwürdigerweise erhalten wir von Touchstone anfangs aus den Reden der anderen Personen ein ganz anderes Bild — *dulness of the fool, the clownish fool, the roynish clown* heißt es von ihm — als wir selbst später aus seinem Auftreten gewinnen. Unser Herausgeber möchte hierin, wie in ein paar anderen Unstimmigkeiten, Spuren der Eile sehen, mit der das Stück ausgearbeitet sei. Jaques ist der richtige *Italianate Englishman*, dazu ein Zyniker, dem aber die

[1]) The Tudor Shakespeare, edited by William Allan Neilson and Ashley Horace Thorndike: (a) The Second Part of Henry the Sixth, edited by Charles H. Barnwell. xx u. 165 S. (b) The Third Part of Henry the Sixth, edited by Robert Adger Law. xix u. 159 S. (c) Cymbeline, edited by Will D. Howe. xiv u. 192 S. (d) The Tragedy of Titus Andronicus, edited by Elmer Edgar Stoll. xviii u. 130 S. (e) Pericles, Prince of Tyre, edited by C. Alphonso Smith. xv u. 128 S. (f) Hamlet, Prince of Denmark, edited by George Pierce Baker. xx u. 219 S. (g) The Tempest, edited by Herbert E. Greene. xxiii u. 143 S. (h) Antony and Cleopatra, edited by George Wyllys Benedict. xxii u. 187 S. (i) Sonnets and a Lover's Complaint, edited by Raymond M. Alden. xxvi u. 203 S New York, The Macmillan Company (London, Macmillan and Co.), 1913. Mit je einem Lichtbilde. Preis: 1s. net.

[2]) The Arden Shakespeare. General Editor: W. J. Craig 1899—1906, R. H. Case 1909. As You Like It. Edited by J. W. Holme. London, Methuen and Co., Ltd., [1914]. xl u. 119 S. Preis: 2s. 6d.

Pose nicht fremd ist. Seine pessimistische Lebensanschauung erinnert an Hamlet und wird uns jetzt noch leichter verständlich, wenn wirklich Gabriel Harvey's Eintrag über den Shakespeare'sche «Hamlet» sich auf das Jahr 1598 beziehen sollte (s. oben S. 177). Die ebenfalls in der Quelle nicht erscheinenden William und Audrey bilden in ihrem echten Warwicker Bauerntum einen kräftigen Protest gegen die Unnatur der Schäferatmosphäre. Andererseits ist das Hofgetriebe so trefflich gezeichnet, daß man meinen möchte, Shakespeare habe Castigliones «Höfling» in Hoby's englischer Übersetzung (1561) gelesen. Der Hauptwert der Ausgabe beruht wieder auf dem manches Neue bringenden Kommentar. Zu Jaques' Betrachtungen über die sieben Lebensalter des Menschen (II 7, 143 ff.) ist jetzt Franz Boll's tiefschürfende Arbeit über «Die Lebensalter, ein Beitrag zur antiken Ethologie und zur Geschichte der Zahlen» (Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, 1913, XXXI, 131 ff.) herbeizuziehen. Leider aber erklärt uns der neue Kommentar, wie alle seine Vorgänger, nicht, wieso Rosalind dazu kommt zu sagen, « diese arme Welt ist fast 6000 Jahre alt » (IV 1, 95). Es beruht dies auf der frühmittelalterlichen Anschauung, daß sich der Gesamtverlauf der Weltgeschichte von Adams Erschaffung bis zum Weltuntergang, dem Sechstagewerk der Schöpfung entsprechend, in sechs Weltzeitaltern zu je 1000 Jahren vollziehen werde, — eine Anschauung, die schon in dem apokryphen Barnabas-Brief des 2. Jahrhunderts angedeutet ist und voll entwickelt bei Origenes, Augustin, Hieronymus, Isidor, Beda (*De sex aetatibus mundi*) und anderen Kirchenvätern erscheint.

Von Schulausgaben ist mir nur eine zu Gesicht gekommen: eine anspruchslose Textausgabe des «Kaufmanns von Venedig» von Bernhardt Nassua,[3]) der auf Sacherklärung verzichtet, aber schwierigere Wörter und Phrasen am Seitenfuße ins Deutsche übersetzt.

An Kunstdrucken liegen mir zwei vor. T. J. Cobden-Sanderson[4]) hat abermals seine unvergleichliche Meisterschaft in einem Drucke von «Julius Caesar» bewiesen, der wie alle seine Vorgänger eine wahre Augenweide ist und technisch kaum übertroffen werden kann. Der Text wird abermals nach der 1. Folio gegeben, doch mit stillschweigender Besserung der Druckfehler und mit einem Anhang, der die wichtigsten Textbesserungen des Herausgebers zusammenstellt. — Die rühmlichst bekannte Riccardi Press hat neuerdings neben ihren Quarto- und Oktavo-Serien eine Sammlung von Kunstdrucken geringeren Umfangs und daher billigeren Preises ins Leben gerufen, die den Titel «The Riccardi Press Booklets» führt. Wir freuen uns, daß unter die vier ersten Werke dieser Serie Shakespeare's «Sonnette»[5]) Aufnahme gefunden haben. Die wundervolle Klarheit des Druckes auf dem prachtvollen Büttenpapier, sowie die kraft-

[3]) [Sammlung englischer und französischer Autoren.] William Shakespeare: The Merchant of Venice. Mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Bernhard Nassua. Jaeger'sche Verlagsbuchhandlung, Leipzig 1913. 140 S. Preis: 0,45 M.

[4]) The Tragedie of Julius Caesar. By William Shakespeare. (1623.) [Printed by T. J. Cobden-Sanderson at the Doves Press, 15 Upper Mall, Hammersmith, from the Text of the First Folio, first imprinted in 1623. MDCCCCXIII]. 116 S. 200 Exemplare. Preis: £ 2 2s. (15 Exemplare auf Pergament: £ 10 10s.)

[5]) [The Riccardi Press Booklets.] The Sonnets of William Shakespeare. [Printed in the Riccardi Press Fount, by C. T. Jacobi, and Published for the Medici Society Ld. by Philip Lee Warner, at vii Grafton St., London W., MDCCCCXIII]. Preis: 6s. net (in Pergament geb.: 10s. 6d. net).

voll-schlichte Gedrungenheit der von H. P. Horne entworfenen Typen werden das Herz jedes Shakespeare-Freundes entzücken.

Eine weitere Ausgabe der «Sonnette» von der Gräfin de Chambrun[6]) sucht ihre Stärke in der Beleuchtung der mannigfachen Probleme, die diese Dichtung uns aufgibt. In behaglichem Plauderton, aber manchmal doch lästig werdender Breite wendet sie sich an die große Masse des Publikums und versucht diesem die Ergebnisse neuerer Sonettenforschung nahe zu bringen. Sie erweist sich dabei als geschickte Schriftstellerin, deren Lebenserfahrung und Literaturkenntnis manche gute Bemerkung gelingt: so, wenn sie darauf hinweist, daß alle Jugenddichtung leicht autobiographisch ist; oder mit Bezug auf Shakespeares Rechtskenntnisse richtig bemerkt, daß in ländlichen Kreisen Prozeßstreitigkeiten einen beliebten Unterhaltungsstoff bilden; oder im Hinblick auf Shakespeares Bildung sagt, daß wir Heutigen uns kaum mehr eine rechte Vorstellung davon machen können, in welchem Umfange die Menschen der elisabethanischen Zeit nicht nur für alle Neuigkeiten, sondern auch für alle Art von Bildungsstoff der Unterhaltung am Wirtshaustische verpflichtet waren. Als Adressat der Freundschaftssonette kann William Herbert, Graf von Pembroke, nicht in Betracht kommen, weil dieser erst 1598 nach London kam, während die Sprache dieser Sonette zu Shakespeares Jugendepen sowie «Romeo und Julia» stimmt und also auf eine Zeit vor 1597 hinweist. Dagegen paßt alles auf den jungen, bildschönen Grafen Southampton (geb. 1573), dem einzigen Sohn einer Witwe, der den Verheiratungsplänen seiner Mutter sich widersetzte. In Bezug auf die dunkle Dame, die dem Dichter soviel Liebesqual bereitet, schließt sich unsere Herausgeberin der gleich noch zu besprechenden Hypothese von Acheson an, wonach diese mit der Mrs. Davenant in Oxford identisch sein soll. Ganz neue, aber sehr kühne Wege schlägt sie in der Anordnung der Sonette ein. Der Gruppierung in dem Erstdrucke von 1609 vermag sie keinerlei Autorität zuzuerkennen; ja, sie glaubt diese dem Verleger Thorpe zuschreiben zu dürfen, der das Sonetten-Material wahrscheinlich «aus drei verschiedenen Quellen» erhalten habe. Kurz entschlossen hat sie eine völlige Neuordnung der Sonette vorgenommen und diese ihrem Abdruck zugrunde gelegt. Drei Serien glaubt sie unterscheiden zu können, von denen zwei an den Grafen von Southampton, eine an die dunkle Dame gerichtet sind, denen die einzelnen Sonette als poetische Episteln jedesmal übersandt seien (?). Die einzelnen Serien werden wieder in Untergruppen zerlegt. So umfaßt die erste Serie der Southampton-Sonette folgende 5 Gruppen: 1. *Shakespeare praises patron and counsels marriage* (= Son. 1—20, 26), 2. *Growth of friendship* (39, 62, 75, 22, 73—4, 59, 53, 106, 68, 126, 37, 91, 48, 54, 105, 25, 52, 29—31, 71, 49, 88—90, 72, 92—3), 3. *The rival poets* (23, 103, 38, 32, 82—3, 21, 78—79, 84—5, 81, 76, 80, 86, 77), 4. *Absence and insomnia* (113, 43—45, 24, 46—47, 50—51, 27—28, 66, 61, 97—99), 5. *Disappointment — Slander — Farewell* (56, 118—19, 114, 57—8, 69—70, 95—6, 94, 67, 117, 110—12, 121, 33—6, 40, 87). Die Sonette an die dunkle Dame zerfallen in 6 Gruppen: 1. *Remedy for sorrow in love* (Son. 154, 153), 2. *Praise of brunette beauty — Badinage* (132, 127, 130, 128, 135—36, 145, 142), 3. *Reproach for cruelty and unfaithfulness* (139, 131, 137, 147—49, 140—41),

[6]) The Sonnets of William Shakespeare. New Light and Old Evidence. By the Countess de Chambrun. Illustrated [mit 7 Bildnissen u. einem Faksimile]. G. P. Putnam's Sons, New York and London, The Knickerbocker Press, 1913. xii u. 276 S. Preis: 7s. 6d. net.

4. *Rivalry with friend* (143—44, 41—42, 133—34), 5. *Love's blindness* (138, 150—52), 6. *Profane love—Salvation* (129, 140). Und in der 2. Serie Southampton-Sonette werden unterschieden: 1. *Apologia—Renewal of friendship—Fame's conquest over time* (120, 100—102, 63—65, 55, 60, 115, 104, 108—9), 2. *Epithalamium* (116), 3. *Political allusions* (124—25), 4. *The poet's apology for giving away his copy of the sonnets—Celebration of Southampton's release from the Tower* (122—23, 107). Man sieht, daß die Herausgeberin sehr frei mit den Sonetten umspringt und z. B. auch die beiden aus der griechischen Anthologie übersetzten an die brünette Dame gerichtet denkt. Am Schluß der Einleitung wird ein sehr reizvolles Thema angeschlagen, nämlich was sich aus den Sonetten für Shakespeares Persönlichkeit gewinnen lasse. Hier aber läßt unsere Herausgeberin ihrer Fantasie doch allzusehr die Zügel schießen. So soll z. B. sich Shakespeare in den Sonetten als besonders «religiös» erweisen, was ihr Anlaß gibt, das alte Märchen von Shakespeares Katholizismus wieder aufzutischen. Auch sonst wäre manche Einzelheit zu beanstanden. Namentlich ist der Herausgeberin insofern ein arges Versehen passiert, als sie sich durch die modernen Randbemerkungen in Griggs Faksimile zu der Angabe hat verleiten lassen, schon die erste Druckausgabe von 1609 habe in dem Exemplar des Britischen Museums die Einteilung in drei Gruppen dadurch angezeigt, daß vor Son. 127 auf dem Rande das Wort «Series II» und vor 153 «Series III» stehe. Vier Appendices bringen zum Schluß allerhand Belegmaterial, das kaum so schwer zugänglich ist, wie die Verfasserin annimmt.

Gehen wir zu den Übersetzungen über, so tritt uns zunächst eine Neuübertragung der «Sonette» von der Meisterhand Ludwig Fuldas[7]) entgegen, die in seltener Weise freiströmenden Wohllaut der Sprache mit sehr getreuer Wiedergabe des Sinnes verbindet. Das letztere wurde namentlich dadurch erreicht, daß der Übersetzer eine sinngetreue Übertragung der Sonette in deutsche Prosa herbeiziehen durfte, die von W. Hübner im Verein mit Rudolf Fischer und Alois Brandl eigens zu diesem Zwecke hergestellt war. Einen besonderen Wert erhält die Übersetzung durch die Einleitung von A. Brandl, die knapp und lichtvoll die schwierigen Sonettenprobleme erörtert. Vier Gruppen von Sonetten lassen sich als eng zusammengehörend herausheben: Nr. 1—17 als «Fortpflanzungssonette», 18—74 als Freundschaftssonette, 75—86 als Nebenbuhlersonette und 127—152 (mit Ausnahme von 145) als Sonette an die dunkle Dame. Innerhalb dieser Gruppen erscheinen die Sonette inhaltlich so gut miteinander verknüpft, daß ihre Anordnung wohl auf Shakespeare selbst zurückgehen muß. Die Sonettenreihe 87—126 hingegen weist so wenig innerlichen Zusammenhang auf, daß ihre Anordnung wohl ohne Mitwirken des Dichters zustande gekommen ist. Perlen wie die Sonette 116 und 119, die nicht in Shakespeares Sammelredaktion aufgenommen sind, müssen wohl erst später gedichtet sein. Umgekehrt mögen Doppelstücke, wie die Sonette 106 und 100—103, die sich inhaltlich mit Sonett 53, 61 und 83 decken, vielleicht erste Fassungen sein, die Shakespeare später verworfen hat. Als Adressat der Freundschafts- und Fortpflanzungssonette erweist sich immer deutlicher der junge Southampton. Wer aber die dunkle Dame gewesen sei, hat sich trotz aller Bemühungen bisher

[7]) Shakespeares Sonette, erläutert von Alois Brandl, übersetzt von Ludwig Fulda. Stuttgart und Berlin 1913, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger. Iv u. 156 S. Preis: 3 M., geb. 4 M.

nicht feststellen lassen. Nach dem Ton, den der Dichter ihr gegenüber anschlägt, kann es keine Lady gewesen sein, wenn wir auch wegen ihres Klavierspieles nicht allzu niedrig raten dürfen. Acheson's Theorie erwähnt Brandl zwar ausführlich, vermag sie sich aber nicht recht anzueignen. Die beiden Sonette 99 und 145 können nicht auf die dunkle Dame bezogen werden, sondern sind an eine andere, ein zierliches, blondes (?, wegen *marjoram*?) Fräulein gerichtet, das also ebenfalls Shakespeares Herz gewonnen haben muß. Unter den Dichterrivalen ist in erster Linie der Homer-Übersetzer Chapman deutlich bezeichnet durch die Anspielung auf seinen «Hymnus an die Nacht» (1594), welche sich in Sonett 86 finden läßt. Dies ergibt uns zugleich für diese Sonetten-Gruppe eine Abfassungszeit nicht lange nach 1594. Der rätselhafte «Mr. W. H.», welcher das Sonett-Manuskript dem Verleger beschafft hat, muß eine hervorragende Persönlichkeit gewesen sein, denn sonst hätte ihm Thorpe nicht poetische Unsterblichkeit wünschen können. Andererseits kann er kein Berufsschriftsteller gewesen sein, weil er sonst das Manuskript nicht in so ungeordnetem Zustande in die Presse gegeben hätte (?). Am ehesten noch dürfte der berühmte Arzt Sir William Harvey (1578—1657) damit gemeint sein, der als Stiefvater des jungen Southampton leicht in den Besitz der Sonette gelangt sein konnte, — auch der an die dunkle Dame gerichteten, die der Dichter, wie manche Anspielung vermuten läßt, wohl gleichfalls seinem Freunde zugesandt hatte. In sehr eigenartiger Weise mischt sich in den Sonetten eigenes Selbsterlebtes mit mancherlei Ererbtem und Angelerntem. So entspricht die Grundanschauung der sog. Fortpflanzungssonette ganz und gar dem antiken Schönheitskult, wie er sich in gleicher Weise in Sidney's allbekanntem heroischen Schäferromane «*Arcadia*» (1590) ausspricht; ja, so bis ins einzelne geht diese Übereinstimmung der Anschauung, daß Brandl meint, Shakespeare müsse die betreffenden Stellen der «*Arcadia*» «fast auswendig gekannt» haben. Auch formell hängt er von der Tradition ab: für die Wahl der Dichtungsgattung waren ihm Sidney's Sonette (1591) der literarische Anstoß; und im einzelnen hat er manches von der farbensatten Rhetorik und dem naturalistischen Kraftstile seiner französischen wie englischen Vorgänger übernommen. Bei aller Betonung der traditionellen Züge darf aber nicht übersehen werden, daß Shakespeare im Thema doch stark von der Tradition abweicht: nicht eine Geliebte, sondern einen Freund besingt er; nicht eine Krone weiblicher Schönheit ist seine Herzensgeliebte, sondern eine dunkle Dame, die nicht eigentlich schön ist; er allein rät zur Fortpflanzung der Schönheit durch die Ehe; und er allein auch wendet sich gegen Dichterrivalen. Natürlich geht es ihm, wie jedem Künstler, daß er unbewußt «die Stillinien, die er gewöhnt ist, ins Wirklichkeitsbild hineinträgt». Wer die Brandl'sche Einleitung durchliest, wird kaum verstehen, wie man je anderer Ansicht hat sein können oder noch ist; so überzeugend und klar scheint alles auseinandergesetzt. Damit aber komme ich zu dem Punkte, wo man mit unserem verehrten Präsidenten nicht einerlei Meinung zu sein braucht. Angesichts der vielen rein subjektiven Bücher über die Sonette könnte ich mir wenigstens es gerade besonders reizvoll denken, einmal dem Leser scharf auseinanderzusetzen, wie weit es sich bei der Sonetten-Forschung um Tatsachen und wissenschaftlich berechtigte Schlußfolgerungen, wie weit nur um bloße Vermutungen und Hilfskonstruktionen handelt. Wenn man in diesem Sinne eine Einführung versuchte, brauchte das durchaus berechtigte Streben, dem Leser eine möglichst einheitliche und in sich

geschlossene Gesamtanschauung als Schlüssel zum Verständnis zu geben, keineswegs zu leiden, wofern nur der Leser das Gefühl für die verschiedene Haltbarkeit der einzelnen Tragbalken behielte. Die bloße Hinzufügung eines «vielleicht» oder «vermutlich» und das vorsichtige Umgehen mit solch kitzlichen Wörtern wie «unverkennbar» oder «offenbar» könnte da viel helfen. Und wo es sich um fremdsprachliche Belege handelt, wäre vor allen Dingen die Gefahr zu meiden, unbewußt die Übersetzung der Theorie anzupassen oder die subjektive Übersetzung als Beweisargument für die Theorie zu benutzen. Das allgemein gehaltene *thralled discontent* z. B., das zunächst doch nur «geknechtete Unzufriedenheit» bezeichnet, läßt sich nur dann mit einem so prägnanten Ausdrucke wie «zertretener Aufstand» wiedergeben, wenn feststeht, daß das Sonett sich wirklich auf einen Aufstand bezieht. Ich würde daher diese Übersetzung lieber nicht zitieren, da wo es zu beweisen gilt, daß sich das Son. 124 auf den Essex-Aufstand bezieht. Vielleicht sollte man auch noch mehr auf das stark Rhetorische der Sonetten-Sprache hinweisen, die die Dinge so sehr in Umschreibungen einhüllt, daß nur selten der Ausdruck unzweifelhaft eindeutig ist, und man meist nur sagen kann: die Worte können dies bedeuten, nicht aber: sie müssen das bedeuten. Denn hierin scheint mir die Hauptschwierigkeit der ganzen Sonett-Deutung zu liegen. Auch darüber, wie weit Worte auf eine konkrete Tatsache beziehbar sind, können leicht Meinungsverschiedenheiten bestehen. So bezieht z. B. Brandl die Eingangsworte des Sonetts 78 (*So oft have I invoked thee for my Muse*) auf jene Widmungen, die Shakespeare seinen beiden Jugendepen an Southampton vorgesetzt hat, während mir Musen-Inspiration und die damalige Sitte der Bücherwidmung, um die Gunst eines Patrons in klingender Münze zu erfahren, zwei verschiedene Dinge zu sein scheinen. Aber diese Meinungsverschiedenheiten dürfen uns die Freude an diesem Buche nicht beeinträchtigen, das den nachdenklichen Genuß der Shakespeare-Sonette in weitere Kreise Deutschlands zu tragen bestimmt und geeignet ist.

In die nützliche Sammlung der «Meisterwerke der deutschen Bühne» haben jetzt auch Shakespeare's Dramen mit «Romeo und Julia», «Othello», «Julius Caesar» und dem «Sommernachtstraum» Eingang gefunden. Der Herausgeber, Christian Gaehde,[8]) hat den Schlegel-Tieck'schen Text sorgfältig, doch mit möglichster Schonung revidiert, worüber ein Anhang der wichtigsten Textänderungen nähere Auskunft erteilt. Recht inhaltsreiche — für die Benutzer dieser Bändchen fast zu stoffreiche — Einleitungen orientieren ausführlich und meist durchaus zuverlässig über Entstehungszeit, Quelle und Stoffgeschichte, Handlungsführung, Charakterzeichnung, dramatische Technik, Textüberlieferung und Bühnengeschichte und bieten sogar ein reichliches Verzeichnis der

[8]) Die Meisterwerke der deutschen Bühne, herausgeg. v. Prof. Dr. Georg Witkowski: Nr. 75. Romeo und Julia. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von William Shakespeare. Auf Grund der Schlegel'schen Übersetzung mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Christian Gaehde. xvi u. 99 S. Nr. 76. Othello. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von William Shakespeare. Nach der Übersetzung Baudissins in der Schlegel-Tieck'schen Shakespeare-Ausgabe mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Christian Gaehde. xv u. 102 S. Nr. 77. Julius Cäsar. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von William Shakespeare. Auf Grund der Schlegel'schen Übersetzung mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Christian Gaehde. xv u. 82 S. Nr. 78. Ein Sommernachtstraum. Ein Märchenspiel in fünf Aufzügen von William Shakespeare. Auf Grund der Schlegel'schen Übersetzung mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Christian Gaehde. xiv u. 67 S. Leipzig, Hesse u. Becker Verlag. [1913.] Preis: à 0,30 M.

wichtigsten Spezialliteratur. Die Anmerkungen sind sehr knapp gehalten und umfassen jedesmal nur 2—3 Seiten.

Ein sehr eigenartiges, neues deutsches Gewand hat Shakespeares Komödie «Viel Lärm um Nichts» von Otto Wille[9]) erhalten. Nicht eigentlich eine Übersetzung, sondern «eine sprachliche Neuschöpfung und Bearbeitung aus dem Geiste unserer Zeit» sollen wir hier erhalten, d. h. eine völlige Umgießung des Stückes in unseren modernen Dramenstil. So wie Shakespeare schreiben würde, wenn er heute lebte, sollen wir ihn zu lesen bekommen. Von der Anschauung ausgehend, daß der Wechsel von Vers und Prosa von Shakespeare selbst kraft seines musikalischen Wesens als ein Mangel empfunden sein müsse, setzt unser Nachdichter auch die Prosa des Stückes in Jamben um und entfernt auch sonst alles, was deutlich an den Zeitgeschmack erinnert. Losgelöst von aller Konvention soll das unvergängliche Reinmenschliche besser zur Geltung kommen. Was der Verfasser will, ist ihm zweifellos nicht übel gelungen: seine Verse lesen sich leicht und angenehm und vermitteln uns den Stoffgehalt des Dramas in bequem verständlicher Form. Aber drei Bedenken habe ich gegen das ganze Unternehmen. Sollte wirklich die äußere Form der Shakespeare'schen Komödien unserem Stilempfinden so völlig fremd geworden sein, daß sie uns am reinen Genuß des Dichterwerkes hinderte? Im Gegenteil erweist sich gerade «Viel Lärm um Nichts» noch heute so jugendfrisch, daß es in den letzten Jahren durchschnittlich 60 mal — also in jeder Woche mindestens einmal — auf unseren deutschen Bühnen erschien und auch gegenwärtig wieder in Leipzig in der trefflichen Neuinszenierung unseres Winds mehrmals in der Woche gut besetzte Häuser erzielt. Wozu dann aber die Umstilisierung, wenn der echte Text noch solche Anziehung ausübt? Und noch ein weiteres schwerwiegendes Bedenken: glaubt unser Nachdichter wirklich, daß durch die äußerliche Umstilisierung der Sprachform einer Renaissance-Komödie ein modernes Drama erzielt werden kann? Nimmermehr! Auch in diesem neumodischen Gewande ist und bleibt «Viel Lärm um Nichts» seiner inneren Form und Stoffbehandlung nach ein echtes Kind seiner Zeit. Und weiter: sollten bei einem Dichter wirklich Inhalt und Form so rein äußerlich verbunden sein, daß man leichthin die Form ändern kann, ohne dem Geist der Dichtung zu schaden? Ich glaube vor der Hand nicht, daß es unserem Nachdichter gelingen werde, mit dieser Bearbeitung «eine neue Epoche für die Einbürgerung des Britten in Deutschland und einen neuen Stil des Wort- und Tondramas» herbeizuführen.

An fremdsprachlichen Übersetzungen haben wir zwei des «Kaufmanns von Venedig» zu verzeichnen: eine holländische von Edward B. Koster,[10]) die soeben in 2. Auflage erschienen ist, und eine russische,[11]) über die mir Richard Gebhardt freundlichst berichtet, daß ihr Hauptwert in 24 trefflich ausgeführten Farbdrucktafeln nach Bildern von Linton bestehe.

---

[9]) Shakespeares Dramen. Wiedergeboren aus dem Geiste der Musik von Otto Wille. 1. Viel Lärm um Nichts. Komödie in drei Akten. Leipzig, Otto Wille, 1913. 79 S. Preis 1,50 M.

[10]) Tooneel Bibliotheek onder leiding van L. Simons. William Shakespeare, De Koopman van Venetië, drama in 5 bedrijven, vertaling van Dr. Edward B. Koster. Tweede herziene druck. Uitgegeven door de maatschappij voor goede en goedkoope lectuur. Amsterdam [1913]. 103 S. Preis: 40 cents.

[11]) Shakespeare, Der Kaufmann von Venedig. Mit Zeichnungen von James D. Linton. St. Petersburg, Verlag der Gesellschaft A. S. Suworin «Nowoje Wremja» [Russisch].

2. Quellen.

Zur Quellenfrage der Shakespeare-Dramen ist nur ein einziger Beitrag erschienen: Alexander Boecker[12]) versucht eine mutmaßliche Nebenquelle für Shakespeares «Julius Caesar» in einem italienischen Hofdrama des Seneca-Stiles, dem «*Cesare*» von Orlando Pescetti (vgl. oben S. 147), zu erweisen, welches 1594 zu Verona im Druck erschienen ist. Da das italienische Stück streng die antiken Einheiten bewahrt und nur den einen Tag der Ermordung Caesars behandelt, so können natürlich nur die drei ersten Akte des Shakespeare'schen Stückes zum Vergleich herangezogen werden. Manche Unterschiede ergeben sich dadurch, daß Shakespeare Plutarch's, der Italiener aber Appian's Darstellung zugrunde legt. Andererseits finden sich aber auch hie und da Übereinstimmungen, namentlich nach der Richtung hin, daß knappe Winke der antiken Überlieferung in derselben Weise breiter ausgesponnen sind. So, wenn beide Dramen dem Übernatürlichen noch größeren Raum gewähren als die antike Überlieferung — darin sich eben beide als echte Renaissance-Werke erweisend. Oder, wenn in beiden Stücken ein Geist erscheint — bei Shakespeare der Caesars und bei Pescetti der des Pompejus. Oder, wenn des Antonius' Ausschluß aus der Verschwörung mit ähnlichen Gründen empfohlen wird. Oder, wenn beide Dramen eine Szene zwischen Brutus und Portia aufweisen, in der sich die Portia um ihren Gatten besorgt zeigt. Oder, wenn beide Stücke nach Caesar benannt sind, obschon Brutus die Rolle des Protagonisten spielt — wie das den Lehren der Renaissance-Poetik entspricht. Und ähnliches mehr. Mir will aber dünken, daß all diese «Übereinstimmungen» sich so leicht aus der Grundsituation und den antiken Andeutungen einstellen, daß sie auch unabhängig voneinander entstanden sein können, zumal sich in den Einzelheiten doch wirklich kein Zusammenhang zeigt. Denn wenn nach der Ermordung des Tyrannen der Chor bei Pescetti *Libertà, libertà, morto è il tiranno* losjubelt und ähnlich Shakespeare seinen Cinna *Liberty! freedom! Tyranny's dead* ausrufen läßt, so ist zu bedenken, daß man viel anders sich in diesem Momente überhaupt nicht ausdrücken kann. Schwerwiegender ist, daß die Hauptpersonen, besonders Caesar und Brutus, in ähnlicher Weise von beiden Autoren aufgefaßt sind: von beiden wird Brutus idealisiert und Caesar eher unfreundlich bezeichnet. Dies ist bei Pescetti um so mehr zu verwundern, als er sein Stück dem Grafen Alfonso II. von Este als einem Nachkömmling des großen Caesar gewidmet hat und doch wohl kaum seinen Patron durch ein ungünstiges Bild seines Urahnen zu erfreuen hoffen konnte. Schon dies beweist, daß in dieser Auffassung von Caesar und Brutus eine literarische Tradition der Renaissance vorliegen muß, wie das Prof. Ayres (Jb. 47, 267) schon vor Jahren an der Hand der übrigen Caesar-Dramen jener Zeit dargelegt hat. Ich glaube also, daß der *Cesare* des Pescetti zwar ein interessantes Glied in der Stoffgeschichte des Caesar-Dramas bilden wird, daß aber von einer direkten Benutzung durch Shakespeare doch nicht gesprochen werden kann. Ebensowenig vermag ich es als erwiesen zu betrachten, daß Sir William Alexander's *Tragedy of Julius Caesar* (c. 1604—7), die nach einer unveröffentlichten älteren Harvarder Dissertation von T. A.

---

[12]) A Probable Italian Source of Shakespeare's Julius Caesar. By Alexander Boecker. Submitted to the Faculty of New York University in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. New York 1913. viii u. 130 S.

Lester ganz und gar auf Grévin's *César* (1558) beruhen soll, gleichfalls Pescetti's *Cesare* in Einzelheiten benutzt habe.

3. Erläuterungsschriften.

Als Ergänzungsband zum «Tudor Shakespeare» haben die beiden Herausgeber dieser Ausgabe, W. A. Neilson und A. H. Thorndike,[13]) ein treffliches kleines Handbuch der Shakespeare-Kunde unter dem Titel «*The Facts about Shakespeare*» geliefert. Ob dieser Titel sonderlich glücklich ist, mag dahingestellt bleiben, da das Buch eben doch nicht nur Tatsachen, sondern, wie das bei dem Stoffe nicht zu vermeiden war, auch Tradition und Vermutungen vorbringt. Andererseits muß aber anerkannt werden, daß alles, was hier über die Kultur des elisabethanischen Englands, über Shakespeares Leben, seine Bildung, die Chronologie seiner Werke, seine Einreihung in die Geschichte des Dramas, über die elisabethanischen Bühnenverhältnisse, die Textüberlieferung, die Shakespeare-Apokryphen und Shakespeares Nachleben in England sowohl wie im Auslande gesagt wird, das redliche Bestreben zeigt, überall das Tatsächliche vom nur Gefolgerten und Vermuteten scharf zu sondern und, soweit es bei dem Umfange des Büchleins möglich war, die Originalbelege selbst sprechen zu lassen. Da überdies alles Vorgebrachte, wie das bei den beiden Verfassern allerdings selbstverständlich ist, nicht nur auf der Höhe der Forschung steht, sondern auch erfreulichen kritischen Sinn und treffliche Darstellungsgabe verrät, so kann das Werk als eine der besten Einführungen in die Shakespeare-Kunde nicht warm genug empfohlen werden. Dem Anfänger kommt das Büchlein noch besonders durch eine vorzüglich ausgewählte Bibliographie entgegen, aus der wir unserem getreuen Bibliographen zum Dank das Lob zitieren wollen, das der Bibliographie des deutschen Shakespeare-Jahrbuches gespendet wird: *the best bibliography of all recent Shakespearean literature in all languages.* Bei dem erstaunlich billigen Preise wird das Werk sicherlich bald in aller Hände sein.

Eine Gesamtübersicht über Shakespeares dramatische Tätigkeit erhalten wir auch in einem umfang- und wortreichen Buche von Brander Matthews,[14]) *Shakspere as a Playwright*, das sich im Stile populärer Vorträge an ein breiteres Publikum wendet. Daher findet sich manches in dem Buche, was für den literarisch gebildeten Deutschen kaum der Erwähnung bedurft hätte, wie z. B. die breite Verteidigung Shakespeares gegen den Vorwurf des Plagiats, weil er in 14 seiner Stücke bereits vorliegende Dramen überarbeitet habe und in allen anderen, mit Ausnahme von zweien, einer bestimmten Quelle gefolgt sei. Dem englisch-amerikanischen Leser gegenüber glaubt der Verfasser auch stark betonen zu müssen, daß Shakespeare, wie alle elisabethanischen Dramatiker, nicht fürs Lesen, sondern für die Aufführung auf dem Theater schrieb. Er hätte dabei auf das ausdrückliche Zeugnis in Marston's *Malcontent* (1604) hinweisen können, das um so bemerkenswerter ist, als es zu einer Zeit ausgesprochen wird, wo schon zahlreiche Dramen in Leseausgaben vorlagen: *one thing afflicts me, to think that scenes, invented merely to be spoken, should be enforcively published to be read.* Daher müssen auch Shakespeares Dramen in engem Zusammen-

[13]) The Facts about Shakespeare. By William Allan Neilson and Ashley Horace Thorndike. New York, the Macmillan Company (Macmillan and Co., London), 1913. 273 S. Preis: 1s. 6d. net.

[14]) Shakspere as a Playwright. By Brander Matthews. London, Longmans, Green, and Co., 1913. xiii u. 399 S. Mit 2 Bildern und 2 Karten. Preis: 15s. net.

hang mit den Bühnenverhältnissen und der Theaterkunst seiner Zeit betrachtet werden. Dieser nicht oft genug zu betonende Grundsatz tritt aber leider bei der Besprechung der Einzeldramen nicht so stark hervor, wie man wünschen möchte. Auch, was über den Einfluß der elisabethanischen Bühnenform auf den Bau des Dramas hier vorgetragen wird, ist anderswo schon reicher und besser gesagt, z. B. in der knappen, tiefgründigen Zusammenfassung in Creizenach's Meisterwerk. Ganz enttäuschend ist das Kapitel *Shakspere as Reviser*, das den Kern des Problems, wie sich Shakespeare zu seinen Vorlagen verhält, nicht einmal streift. Mehr bietet uns: *Shakspere as an Actor*. Das Wenige, was wir über Shakespeares Rollen wissen — der Geist im «Hamlet», Adam in «Wie es euch gefällt» und der alte Knowell in Ben Jonson's «Every Man in His Humour» — läßt vermuten, daß Shakespeare das Rollenfach der Alten hatte und mithin z. B. Rollen wie den Bruder Lorenz in «Romeo und Julia», den Leonato in «Viel Lärm um Nichts», die Dogen im «Kaufmann von Venedig», «Othello» und «Maß für Maß», den Baptista in der «Zähmung der Widerspenstigen», Aegeon in der «Komödie der Irrungen» und den König von Frankreich in «Ende gut, alles gut», u. a. m. gespielt habe. Ein Theatermann sollte daraufhin einmal die Shakespeare-Stücke durchprüfen. Wie Molière, mag auch Shakespeare den Theaterbesuchern seiner Zeit als Schauspieler bekannter gewesen sein denn als Bühnenschriftsteller. Aber eine solche Höhe schauspielerischer Leistung, wie Molière, scheint Shakespeare dennoch nicht erreicht zu haben, trotz des Lobes, das ihm Chettle im Vorbeigehen einmal spendet (*excellent in the quality he professes*). Denn, wie Molière, schreiben sich alle Schauspieler-Dichter die Hauptrollen ihrer Stücke auf den Leib. Wenn Shakespeare in keiner seiner Hauptrollen aufgetreten ist — wenigstens haben wir kein Zeugnis dafür —, so muß er wohl selbst gefühlt haben, daß seine schauspielerische Kraft, vielleicht seine Stimme, dafür nicht ausreichte. Denn daß ihn der Neid seiner Kollegen davon fern gehalten hätte, muß bei den freundschaftlichen Beziehungen, die Shakespeare zu seinen Schauspieler-Kollegen unterhielt, und bei seiner gewichtigen Stellung als einer der Hauptaktionäre des Theaters für ausgeschlossen gelten. Überdies sind in den Sonetten (?) und in dem Nichtmehrauftreten des Adam in der 2. Hälfte von «Wie es euch gefällt» Anzeichen dafür vorhanden, daß Shakespeare kein passionierter Schauspieler war. Über die anderen Schauspieler, welche in Shakespeares Dramen aufgetreten sind, wissen wir leider nur sehr wenig. Und doch ist diese Frage für die Beurteilung von Shakespeares dramatischem Schaffen von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Denn überall da, wo ein Dichter, wie im Falle Shakespeares, für eine ständige Schauspielertruppe arbeitet, schafft er seine Figuren in erster Linie (?) nicht als Charaktere, sondern als Rollen für die Schauspieler seiner Truppe. Für Molière können wir das bei unserer reicheren Kenntnis seiner Umwelt im einzelnen nachweisen, für Shakespeare aber leider nur vermuten. Wenn z. B. die Narrenrollen in Shakespears Jugenddramen einen ganz anderen Ton anschlagen als die der späteren Zeit, wenn sie ihren sprudelnden Übermut verlieren und gesetzter und nachdenklicher werden, so mag das mit der schauspielerischen Eigenart des Komikers Robert Armin zusammenhängen, welcher nach des lustigen William Kempe's Rücktritt (um 1598) das Komikerfach in Shakespeares Truppe übernahm; — genau so, wie die Soubrettenrollen in Molière's Komödien ihren Ton ändern, als die Madeleine Béjart der Beauval Platz gemacht. Die Schauspielerliste, welche der ersten Folio beigegeben ist,

stellt keine einheitliche Truppe dar, weil sie Namen (wie Kempe und Armin) enthält, die nicht gleichzeitig darin gewirkt haben, und weil sie auch zu viele Namen (deren 26) bietet, während die damaligen Truppen kaum mehr als 15 Mitglieder zu haben pflegten. Andererseits ist sie auch nicht vollständig, da sie die Namen von John Duke, Christopher Beeston, John Sinkler u. a. ausläßt, die ehemals der Shakespeare'schen Truppe angehört haben. Wenn wir aber auch die Namen der Schauspieler in Shakespeares Gesellschaft kennen, so wissen wir doch sehr wenig über das Rollenfach der einzelnen Bescheid. Nur über den Star der Truppe, Richard Burbage, belehrt uns eine Elegie auf seinen Tod († 1619), daß er den Hamlet, Othello und König Lear zu spielen pflegte. Daraus können wir entnehmen, daß er das Fach der Helden innehatte und auch die anderen in dieses Fach schlagenden Rollen in den Shakespeare-Stücken gespielt haben muß: also den Romeo, Richard III. und Richard II., Macbeth und Brutus. Dagegen wird der Shylock, der heutzutage in dieses Rollenfach gehört, zu Shakespeares Zeit höchst wahrscheinlich von dem Komiker gespielt worden sein. Winke für die Rollenverteilung erhalten wir auch dadurch, daß in den alten Druckausgaben der Dramen gelegentlich statt des Namens der Rollenfigur versehentlich der des sie verkörpernden Schauspielers gesetzt ist. So heißt es in «Romeo und Julia» IV 5, 100 beim Auftreten des Dieners Peter in zwei Quartos *Enter Will Kemp*, welcher danach also diese Komikerrolle gespielt haben muß. In «Viel Lärm um Nichts» werden sogar eine ganze Szene hindurch (IV 2) als Sprecher des Dialogs die Schauspieler Kemp und Cowley anstelle der Rollennamen Dogberry und Verges genannt. Da beides Komikerrollen sind, erfahren wir hieraus also, daß die Shakespeare-Truppe in Richard Cowley einen zweiten Vertreter des Komikerfaches neben Kemp besaß. In demselben Stücke erscheint in der Bühnenanweisung der Folio zur 3. Szene des 4. Aktes neben drei Rollennamen des eines Schauspielers Jack Wilson, welcher, wie sich aus dem folgenden ergibt, die Rolle des jungen Balthasar gespielt hat. Da Balthasar ein Lied zu singen hat (*Sigh no more*), wird er ein musikalisch geschulter Knabe gewesen sein und ähnliche Rollen mit Gesangspartien, also z. B. den Amiens in «Wie es euch gefällt», den Feste in «Was ihr wollt» und den Narren im «Lear» gegeben haben. Knaben haben bekanntlich auch die Frauenrollen damals spielen müssen. Aber über die verschiedenen Knaben, die Shakespeares Truppe für diese Rollen gehabt hat, sind wir gänzlich im Dunkeln; denn, was wir aus Le Beau's Hinweis darauf, daß Celia größer als Rosalind sei, für das Größenverhältnis von zwei dieser Schauspielerknaben folgern können, bringt uns nicht wesentlich weiter. Man wird wohl annehmen dürfen, daß solche Knaben nach dem Stimmbruch Männerrollen übernahmen, aber auch für das Rollenfach der ältlichen Frauen weiter in Verwendung blieben. So hat z. B., — wie ich hinzufügen möchte — der obengenannte Jack Wilson in einem 1631 dem Zensor vorgelegten Stücke von Massinger, *Believe me as you list*, die Rolle einer Courtisane inne; da er aber inzwischen die zum Gesang der Courtisane nötige Knabenstimme verloren hatte, wird der Gesang hinter die Bühne und zwar hinter den Vorhang der Oberbühne verlegt und ihm zur Ausführung desselben ein Knabe beigegeben. So erklärt sich in dem uns vorliegenden Manuskript (ed. Croker, 1849, S. 71) des Werkes die sonderbare Bühnenanweisung: *Harry* (damals identisch mit *Jack*) *Wilson and boy, ready for the song at the arras.* Solche herangewachsenen Jünglinge werden also wohl die widerspenstige Katarina, die Königin Margarete,

die Amme der Julia, Mrs. Quickly, Mrs. Overdone u. a. zu spielen gehabt haben. Endlich steht uns noch ein Hilfsmittel zur Eruierung des Rollenfaches für den einen oder anderen Schauspieler zur Verfügung: wenn wir nämlich aus einem nicht Shakespeare'schen Stücke irgendeine Rolle einem Mitgliede der Shakespeare'schen Truppe (die natürlich auch die Stücke anderer Autoren spielte) beilegen können. Wir wissen z. B., daß Shakespeares Freund Condell den Kardinal in Webster's *Duchess of Malfi* gegeben hat, und können somit sagen, daß Condell das Intrigantenfach gehabt hat und also jedenfalls Shakespeares Edmund im «Lear,» den Jago im «Othello», den Don Juan in «Viel Lärm um Nichts», den Herzog Friedrich in «Wie es Euch gefällt» und den König Claudius im «Hamlet» gespielt haben muß. Auf das Schlußkapitel über Shakespeares Theaterpublikum, welches naturgemäß durch seinen Geschmack gleichfalls Einfluß auf Shakespeares Schaffen gewonnen hat, kann nur eben noch hier hingewiesen werden. Ebenso auf die beiden Karten, welche die mit Shakespeare oder dem Theater irgendwie verknüpften Örtlichkeiten sowohl im elisabethanischen wie im heutigen London festzulegen versuchen. Eine Fülle sehr interessanter Fragen sind in dem vorliegenden Buche angeschnitten. die aber einer erschöpfenden wissenschaftliche Behandlung noch harren.

Nach einer anderen Seite hin wird Shakespeares Zusammenhang mit dem Theater ausgenutzt in einem Buche von Johannes E. Schmidt,[15]) «Shakespeares Dramen und sein Schauspielerberuf», welches eine übersichtliche und möglichst vollständige Zusammenstellung alles dessen geben will, was in dem Schöpfer der Dramen Shakespeares den Schauspieler und Theaterpraktiker erkennen läßt. Die reiche Zahl von Gleichnissen und Metaphern aus dem Theaterleben in Shakespeares Werken — es werden einige 70 sein — sowie seine häufigen Anspielungen auf Theaterdinge und theatralische Veranstaltungen beweisen, welch starken Einfluß die Bühne auf seinen Vorstellungskreis ausgeübt hat. Die große Bühnenwirksamkeit all seiner Stücke läßt den erfahrenen Theaterpraktiker erkennen. Und, was vielleicht am allerbeweiskräftigsten ist, die stete Rücksichtnahme in Shakespeares Sprache auf die darstellerische Gebärde verrät den selbst auf den Brettern agierenden Schauspieler, der beim Dichten seiner Rollen sie im Geiste auf der Bühne spielt. Im einzelnen scheint mir unser Verfasser die Anwendung seines guten Gesichtspunktes doch etwas zu übertreiben und z. B. dem Schauspiel im Schauspiel und dem Festhalten an der Bühnentradition doch etwas zuviel Beweiskraft für seine These beizulegen. Auch glaube ich, daß bei Ausscheidung alles nicht streng zur Sache Gehörigen sein Buch nur gewonnen hätte, da zur ersten Einführung in die Shakespeare-Kunde doch wohl niemand dieses Werk in die Hand nehmen wird.

Ein schon 1793 von Tieck und auch letzthin mehrfach behandeltes Thema ist von Albert de Berzeviczy[16]) in einem ursprünglich ungarisch geschriebenen Büchlein *Le Surnatural dans le Théâtre de Shakespeare* hübsch zusammengefaßt. Das Feenwesen, bei dem antike, germanische und keltische Elemente zu unterscheiden sind, wird uns hier vorgeführt; ebenso Magie, allerhand astrologischer Aberglaube, das Teufel- und Hexenwesen sowie Traumgesichte und

[15]) Shakespeares Dramen und sein Schauspielerberuf. Von Johannes E. Schmidt. Berlin, Ernst Hofmann u. Co., 1914. 258 S.

[16]) Le Surnaturel dans le théâtre de Shakespeare. Par Albert de Berzeviczy. Traduit du Hongrois. Paris, Fontemoing et Cie., 4 Rue le Goff, [1913]. 179 S.

Gespenstererscheinungen. Auch wird sorgsam erwogen, wie weit Shakespeare selbst noch an all diese Dinge geglaubt haben mag. Dabei erscheint Shakespeare eher als ein aufgeklärter Mensch im Vergleich zu seinem sehr abergläubischen Jahrhundert. Wenn freilich unser Verfasser das Hinneigen der andererseits so intellektualistischen Renaissance zum Aberglauben in erster Linie als einen Rest der Wundergläubigkeit des Mittelalters hinstellen will, so vermag ich ihm darin nicht Recht zu geben. Vielmehr meine ich, daß die gewaltigen Umwälzungen infolge der damaligen Entdeckungen und Erfindungen die allgemeine psychologische Geneigtheit zum Glauben ans Fabelhafte ungemein gesteigert haben, zumal das massenhafte Eindringen antiken Aberglaubens dieser Neigung reichliche und zugleich unverdächtige, ja begierig aufgegriffene Nahrung gab.

Eine bisher fast ganz übersehene Seite Shakespeares deckt William Henry Schofield[17]) in seinem Buche *Chivalry in English Literature* auf. Wir haben uns so sehr gewöhnt, bei der Betrachtung der Renaissance die neuen, aus Italien und Frankreich und der Antike stammenden Kulturelemente zu betonen, daß wir daneben den aus dem Mittelalter überkommenen Kulturelementen kaum eine gleich allseitige Beachtung geschenkt haben, so sehr wir uns auch bewußt blieben, daß gerade in England, dem konservativen Charakter des Volkes entsprechend, sich Altes und Neues stärker als anderswo gemischt habe. Daher ist es wohl für die meisten von uns trotz Wetz' Andeutung eine Überraschung, aus dem vorliegenden Buche zu ersehen, in welchem Umfange unser großer Renaissance-Dramatiker mit den spezifisch mittelalterlichen Anschauungen des Rittertums vertraut ist. Nicht nur, daß die im Mittelalter spielenden Historien in diesem Vorstellungskreise leben, auch antike Stoffe, wie «Der Raub der Lucretia», «Troilus und Cressida» und «Pericles», werden von Shakespeare mit ritterlichem Geiste erfüllt. Ja, selbst Brutus trägt Züge des vollkommenen Ritters. Und Prinz Henry Percy Heißsporn verkörpert uns so vollständig den Typus eines jungen Ritters, auch in seiner heißblütigen Raschheit, daß er direkt nach Spenser's romantischem Ritter Blandamour, *the hot-spur youth so scorning to be crossed* (F. Q. IV 1, 35), gebildet scheint. Auch ein Rittertypus wie Falstaff war weder der Theorie noch der Praxis fremd. Denn Falstaff mutet geradezu wie eine Verkörperung fast all der Fehler an, vor denen die Lehrbücher des Ritterwesens, wie Caxton's *Order of Chivalry* (ca. 1483), ausdrücklich warnen. In Hamlet mischt sich der Ritter mit dem Renaissance-Denker. Die drei Hauptideale des Ritters, Ehre, Großmut und Frauenliebe, durchziehen alle Shakespeare'schen Dramen und sind, was noch viel mehr sagen will, ganz in mittelalterlich-ritterlichem Sinne aufgefaßt. Auch die Liebe hält sich nur in einem einzigen Falle, nämlich bei Romeo und Julia, von einem ritterlich-konventionellen Einschlag frei. Die Frage, woher Shakespeare diese Ritteranschauungen gekommen sind, wird nicht näher untersucht. Doch neigt unser Verfasser der Ansicht zu, daß Shakespeare ein Lehrbuch des Ritterwesens, nämlich Bonet's *Law of Arms*, gekannt habe. Was aber von Anklängen daran aus Shakespeares Dramen angeführt wird, ist doch zu allgemeiner Art, um diese These stützen zu können. Eher glaube ich mit Wetz (S. 191), daß Shakespeare die damals sehr beliebten Ritterromane, wie den *Mirror of Knighthood* (1579), *Palmerin of England*, u. a.

[17]) Harvard Studies in Comparative Literature. Vol. II: Chivalry in English Literature. Chaucer, Malory, Spenser, and Shakespeare. By William Henry Schofield. Cambridge, Harvard University, 1912. x u. 294 S. Preis: $2,25.

gelesen haben mag. Bei aller Übereinstimmung darf man freilich auch das Abweichende in der Auffassung des Rittertums nicht übersehen. Bei Chaucer ist es noch ein alles durchdringendes, selbstverständliches Lebenselement; bei Malory ist es zu einer äußeren Formalität erstarrt; Spenser überträgt es mehr auf das geistige und literarische Leben und betont das urbane, höfische Element; und Shakespeare steht ihm retrospektiv gegenüber. Aber gerade darum kann er seine Sphäre erweitern und es zu einem an keine Geburtsgrenzen mehr gebundenen Lebensideale machen, das allmählich zu dem weiteren Begriff des Gentleman geführt hat. Chaucer hat den Ritter, Malory den Adligen, Spenser den Höfling, Shakespeare den Menschen im Auge.

Ein sehr umfangreiches Buch von Edw. J. White,[18]) *Commentaries on the Law in Shakespeare*, spricht nach Dramen geordnet alle Stellen bei Shakespeare durch, wo irgendein juristischer Gesichtspunkt in Frage kommen kann. Unter den 511 Fällen, die hier vorgenommen werden, finden sich allerdings sehr viele, wo der Laie nicht im geringsten an etwas Juristisches denken würde und auch Shakespeare selbst schwerlich daran gedacht hat, wie z. B. bei der Phrase *errors by opinion bred*. In vielen Fällen sind feine juristische Distinktionen an ein Wort geknüpft, die nicht zum Verständnis der Shakespeare-Stelle beitragen, wie z. B. bei *suicide, swear* u. a. Ja, in manchen Fällen sieht man überhaupt nicht ein, warum sie der Verfasser in das Buch mit aufgenommen hat. Der Laie wäre dankbar gewesen, wenn die Verweise auf juristische Literatur in einer Form gegeben würden, die dem Nichtfachmann verständlich ist; und der Philologe möchte wünschen, daß das Buch etwas mehr die historische Seite der Fragen im Auge gehabt hätte. Zu «Maß für Maß» wird die Todesstrafe für Verführung als ein «venetianisches Gesetz» bezeichnet; man wüßte aber gern, ob es je ein solches Gesetz wirklich gegeben hat oder ob nur eine poetische Lizenz vorliegt. Indes auch so, wie das Buch ist, wird es sich als nützliches Nachschlagewerk erweisen und dem Laien manch eine schwierige Stelle tiefer erklären, als es die kommentierten Textausgaben in der Regel tun. In der Einleitung, die eine nicht sehr geschickte Übersicht über die Shakespeare-Bacon-Frage gibt, wendet sich unser juristischer Verfasser des längeren gegen die Ansicht, daß die in den Shakespeare'schen Dramen zutage tretenden juristischen Kenntnisse derart seien, daß sie juristische Fachbildung beim Dichter voraussetzten. Im Gegenteil behauptet unser Verfasser, daß das Juristische in Shakespeares Werken nicht immer korrekt sei und daß kein Jurist ein Stück wie den «Kaufmann von Venedig» geschrieben haben könne, wo die klare Rechtslage so mit Sophisterei vergewaltigt werde.

«Die Entwicklung des optischen und akustischen Sinnes bei Shakespeare» hat sich eine Münchener Doktorschrift von Meinrad Haberl[19]) zum Gegenstand der Untersuchung gewählt. Danach überwiegen in Shakespeares Lehrjahren die visuellen Sinneseindrücke stark die akustischen. In seiner zweiten Periode, die unser Verfasser vom «Kaufmann von Venedig» bis zu «Julius

[18]) Commentaries on the Law in Shakespeare with Explanations of the Legal Terms used in the Plays, Poems and Sonnets and a Consideration of the Criminal Types Presented. Also a Full Discussion of the Bacon-Shakespeare Controversy. By Edw. J. White. Second Edition. The F. H. Thomas Law Book Co., St. Louis, Mo., 1913. xlviii u. 524 S.

[19]) Die Entwicklung des optischen und akustischen Sinnes bei Shakspere. Münchener Dissertation von Meinrad Haberl. Berlin, Verlag von R. Trenkel, 1913. 70 S.

Caesar» rechnet, nehmen die tonhaften Elemente so stark zu, daß die «Fülle von Tönen und Klängen als ein Kennzeichen dieser Periode bezeichnet» werden kann. Seit dem «Hamlet» nimmt aber seine «Aufmerksamkeit auf das optische Element wieder zu, teilweise auf Kosten der Töne. Für die Psyche Shakespeares will der Verfasser hieraus schließen, daß sich bei ihm der optische und der akustische Sinn so ziemlich die Wage gehalten haben. Im einzelnen bietet die Arbeit interessante Beobachtungen. In manchen Punkten hätte sie sich vielleicht aber noch vertiefen lassen, wenn Verfasser die sorgfältigen Untersuchungen von L. Franck («Über die Verwendung der Farben in den Dichtungen Goethes», 1909) und von Groos («Über die optischen Qualitäten und die akustischen Phänomene in der Lyrik Schillers», Zeitschrift für Ästhetik 1909—10, und «Psychologisch-statistische Untersuchungen über die visuellen Sinneseindrücke in Shakespeares lyrischen und epischen Dichtungen», Engl. Stud. 43, 1910) zum Vergleich herbeigezogen hätte.

Eine nützliche Studie zu Shakespeares Technik bietet uns E. A. Lüdemanns Bonner Dissertation über «Shakespeares Verwendung von gleichartigem und gegensätzlichem Parallelismus».[20]) Nachdem schon Moulton und Otto Ludwig auf die starke Verwendung von Parallelismus bei Shakespeare hingewiesen, wird hier die Frage des näheren an sechs Komödien und sieben Tragödien untersucht. Personen sowohl wie Situationen, Szenen, Motive und ganze Handlungen werden von Shakespeare parallel, sei es in gleichartiger oder in gegensätzlicher Weise, gebraucht. Der gleichartige Parallelismus, der die Fantasiebewegung in dieselbe Richtung lenkt, verstärkt den psychischen Eindruck, während der konstrastierende Parallelismus durch die Hemmung der Bewegungslinie eine besondere Erregung der Aufmerksamkeit bewirkt und also gleichfalls zur ästhetischen Unterstreichung führt. Wenn wir Dramen aus verschiedenen Perioden zum Vergleich heranziehen, so läßt sich erkennen, daß Shakespeare auch hierbei vom Schematischen zum Typischen und weiter zum individuell Charakterisierenden fortschreitet. Besonders wirksam gestaltet sich die Konstrastierung von Charakteren, wie Hamlet und Laertes, Antonio und Shylock, Lavinia und Tamora und Richard und Bolingbroke. Wie hier Hauptpersonen, so werden sehr oft auch Nebenpersonen gegenübergestellt. Oder eine Hauptperson wird durch eine ganze Gruppe von Konstrastfiguren herausgearbeitet, wodurch eine ganz besondere Plastik der Gestalten erreicht wird, wie z. B. bei Brutus gegenüber Caesar, Octavian, Cassius und Antonius. Selbst durch die Gegenüberstellung einer Hauptfigur mit einer Nebenfigur kann ein dramatisch äußerst wirksamer Kontrast hervorgerufen werden, wie beim alten Lear und seinem Hofnarren. Parallel-Gruppierung von Personen wirkt leicht etwas schematisch und wird von Shakespeare mehr in seiner Jugendperiode bevorzugt, wo dieser Parallelismus den der Charaktere ersetzen muß. In der Meisterzeit tritt daher auch dieses Stilmittel stark zurück, um allerdings in der Romanzenperiode infolge der inneren und äußeren Lockerung des Handlungszusammenhanges in der neumodischen Form des romantischen Schauspieles wieder zuzunehmen. In der Szenenführung zeigt sich Shakespeares

[20]) Bonner Studien zur englischen Philologie, herausgegeben von Prof. Dr. K. D. Bülbring, Heft VII: Shakespeares Verwendung von gleichartigem und gegensätzlichem Parallelismus bei Figuren, Situationen, Motiven und Handlungen. Von Ernst August Lüdemann. Bonn, Peter Hanstein Verlagsbuchhandlung, 1913. VI u. 185 S. Preis: 6 M.

besondere Kunst darin, daß gern Stimmungs- und Entschließungsszenen kontrastiert werden. In der Komödie wird gern das Zarte, Feine dem Vulgären, Groben gegenübergestellt. In der Tragödie ist es der Wechsel von Erwartung und Enttäuschung, von Liebe und Haß, von tiefer Tragik und grotesker Komik, der zu großer dramatischer Wirkung ausgenützt wird. Kontraste im Entschluß erhöhen im Lustspiel die Komik, im Trauerspiel die Spannung der Handlung. In Informierungsszenen zeigt sich der Parallelismus namentlich in aufeinanderfolgenden Botenmeldungen meist desselben, seltener sich widersprechenden Inhaltes. Eine besondere Eigentümlichkeit des Dichters ist die häufige Verwendung paralleler Motive, wie z. B. in der «Komödie der Irrungen» des Motivs der Verwechslung, im «Sommernachtstraum» des der Liebesirrung. Endlich liebt Shakespeare es auch, ganze Handlungen parallel laufen zu lassen, mehr aber in der Komödie als in der Tragödie.

Ein sehr interessantes Thema behandelt eine Jenenser Dissertation von Ernst Erler,[21]) «Die Namengebung bei Shakespeare». Es ist kaum über ein Thema soviel Unhaltbares geschrieben, wie über die Eigennamen bei Shakespeare; und so darf es uns nicht wundernehmen, wenn die Kraft des Anfängers nicht ganz ausreicht, um der Tradition gegenüber unabhängig genug aufzutreten. Sein Hauptaugenmerk hat unser Verfasser auf die literargeschichtliche Seite der Frage gerichtet. Um aber einen festen Boden hierfür zu gewinnen, hat er auch der Form der Namen seine Aufmerksamkeit zugewendet. Die erste Frage, die er da aufwirft, ist die, wie sich Shakespeares Namen zu denen seiner Quellen verhalten. Dabei ergeben sich nun zunächst mannigfache Abweichungen in der äußeren Form, die teils auf die «Herausgeber» der alten Drucke, teils auf Shakespeare selbst zurückgehen sollen. Das Material, das dabei zusammengetragen wird, ist äußerst interessant. Die Beurteilung und Gruppierung desselben leidet aber stark darunter, daß Verfasser offenbar von falschen Voraussetzungen über die damalige Art der Drucklegung — er denkt an ein Vordiktieren beim Setzen — sowie über die handschriftlichen Vorlagen der Setzer ausgeht und vor allem rein sprachlich die Dinge nicht immer richtig beurteilt. Es handelt sich bei diesen Abweichungen in der Namensform um drei vom Verfasser zusammengeworfene Dinge: 1. um reine Druckfehler, 2. um orthographische Varianten und 3. um lautliche und flexivische Änderungen an den Namen. Mit den beiden ersten Fällen hat meiner Überzeugung nach Shakespeare selbst nicht das Geringste zu tun, weil wohl in keinem einzigen Falle Shakespeares Original-Manuskript einem Setzer vorgelegen hat; und ich halte es daher für falsch, in diesem Falle von «Änderungen» oder «Flüchtigkeiten» Shakespeares zu sprechen. Zu den Druckfehlern rechne ich — um nur solche zu nennen, wo der Verfasser eine andere Erklärung sucht — Fälle, wie *Phrynica* (für *Phrynia*), *Timandylo* (für *Timandra*), *Violenta* (für *Viola*, «Was Ihr wollt» I 5, 158), *Antonio* (für *Antonius*, «Caesar» 4 ×), *Falstaff* (für *Fastolfe*, «Heinrich VI.» a), *Reynold* (für *Reignier*), *Jobbe* (für *Gobbo*), *Murellus* (für *Marullus*), *Camidias* (für *Canidius*), *Ferris* (für *Ferrers*), *Brokenbury* (für *Brakenbury*) u. a. m. Der Druckfehler *Banquoh* (Macbeth I 2, 34) macht es wahrscheinlich,

[21]) Anglistische Arbeiten, herausgegeben von Levin L. Schücking, Heft 2: Die Namengebung bei Shakespeare. Von Ernst Erler. Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung. 1913. v u. 144 S. Preis: 3,80 M.

daß Shakespeare die Holinshed'sche Schreibung *Banquho* mit der schottischen Graphik *quh* für den labialisierten Reibelaut *χ* (entsprechend gäl. *Báncho*, sprich *bānχo*) gebraucht hat, während die Londoner Drucker in Unkenntnis schottischer Orthographie daraus das sonst stets in der Folio erscheinende *Banquo* gemacht haben. Besonders zahlreich sind dann die Fälle, die als bloße orthographische Varianten aufzufassen sind. Gerade diese hat unser Verfasser mehrfach verkannt, weil er sich nicht genügend klarmachte, daß eine Zeit, in der ein Raleigh seinen eigenen Namen bei amtlichen Unterschriften auf fünf verschiedene Weise schreiben durfte (Rauley, Rawleyghe, Rauleigh, Raleghe, Ralegh), den Begriff einer festen Orthographie für Eigennamen noch nicht kannte. Auch die Setzer druckten daher die Namen ganz beliebig, wenn nur dieselbe Aussprache dadurch angedeutet wurde. Demzufolge fasse ich abweichend von unserem Verfasser als bloß orthographische Varianten auf: *Enobarbus* für *Aënobarbus* — daß der Anlaut *Ae-* damals hier fälschlich als ein Laut gelesen wurde, beweist z. B. des gelehrten Latinisten John Rider's Schreibung *œnobarbus* (in seinem Lateinwörterbuche von 1587) —; ebenso *Eagles* für *Aegles*; oder *Faulconbridge* neben *Fauconbrege*; *Desdemona* für *Disdemona* — mit dem damals häufigen Wechsel der Präfixe *des-* und *dis-*; die Vermutung des Verfassers, daß die französische Fassung der Cinthio-Novelle etwa die Shakespeare'sche Form habe, trifft nicht zu, da auch die Chappuys'sche Übersetzung (1583) *Disdemone* liest —; *Goffe* neben *Gough*; *Hamlet* neben *Amleth*, wie *Hortensio* für *Ortensio* (und *Kyd's Hieronimo* für *Jeronimo*); *Regan* neben *Ragan* — damals austauschbar, weil noch mit *ē* und *ǣ* gesprochen —; *Calphurnia* (so schreibt auch der Latinist John Rider) für *Calpurnia*, wie umgekehrt *Epistropus* für *Epistrophus*; *Leartes* neben *Laertes* (die offenbar beide damals wie *lə̄·ɹtīz* ausgesprochen wurden); *Leonato* neben *Lionato*, wie *Labio* für *Labeo*; *Leir* neben *Lear* (beide mit *ē* gesprochen); *Capulet* neben *Capelet*; *Quoint* für *Coint*; wohl auch *Pericles* für *Pyrocles*. Als beliebig austauschbare Formen betrachten die Setzer wohl auch *Rosalind* und *Rasaline* sowie *Sherley* für *Shorley*, oder *Reignard*, *Ranard*, *Reynard* neben *Reignier* und *Reiner*. Englische Orthographie ist eingeführt in *Petruchio*, *Borachio* und *Mercutio* für *Petruccio*, *Boraccio* und *Marcuccio*. Archaische, aber damals noch vorkommende Schreibungen sind *Excester*, *Levenox* und *Aburgavenny* für *Exeter*, *Lenox* und *Aburgany*, wie man längst schon vor Shakespeare zu sprechen pflegte; *Lenox* ist schon 1234 belegt für das ursprünglich gäl. *leamhnach* (*mh* = *v*). Wenn unser Verfasser meint, das Vorkommen der volleren Schreibung *Aburgavenny* in «Heinrich VIII.» beweise, daß die «Kontraktion [zu *Aburgany*] sicher nicht von Shakespeare vorgenommen» sei, so übersieht er, daß jene Schreibung nur in einer Bühnenanweisung erscheint und daß das Metrum (das der Verfasser überhaupt nur selten um Rat befragt) stets die kontrahierte Form verlangt. In jeder Beziehung hiervon zu trennen sind die allerdings weniger häufigen Fälle, wo Shakespeare an sich zwar den Namen der Quelle beibehalten hat, ihn aber in irgendeiner Weise verändert hat. Am leichtesten zu verstehen ist, daß Shakespeare vielfach italienische Namen anglisiert hat, wie z. B. *Bertram* (für ital. *Beltramo*), *Gerard* (ital. *Gherardo*), *Anselm* (ital. *Anselmo*), *Conrade* (ital. *Conrado*), *Ferdinand* (ital. *Ferdinando*), *Launcelot* (ital. *Lancilotto*), *Rosaline* (ital. *Rosalina*), *Sebastian* (ital. *Sebastiano*), *Tybalt* (ital. *Teobaldo*), *Valentine* (ital. *Valentino*). Ebenso ist es nicht auffällig, wenn Shakespeare die jüngeren, also doch wohl moderneren Formen *Archibald* und

Donalbain für Holinshed's archaische *Archembald* und *Donald Bane* einführt, oder wenn er Caxton's falsche Formen *Agamenon, Andrometha, Breseyda, Neptolonyus* durch die richtigen antiken Namen *Agamemnon, Andromache, Cressida* und *Neoptolemus* ersetzt. Des Lokalkolorits wegen wird das spanische *Don Pedro* für Bandello's *Piero* oder Belleforest's *Pierre* gebraucht, ebenso wie das italienische *Romeo* für Brooke's *Romeus*. In anderen Fällen wird es uns schwer zu sagen, welcher Grund für die Änderung maßgebend war. Vermutlich erschienen Shakespeare *Cordelia* (wie auch Spenser las) und *Imogen* wohllautender als *Cordella* und *Inogen*, wobei es allerdings auffallend ist, daß die richtige kymrische Form *Innogen* doch als Name in «Viel Lärm um Nichts» gebraucht ist. *Thaisa* erschien ihm vielleicht deutlicher als Frauenname charakterisiert denn Gower's *Thaysis*. Zur Einsetzung des zweisilbigen *Rainold* statt der älteren dreisilbigen Form *Reginald* nötigte ihn jedenfalls das Metrum («Richard II.» II 1, 279). Denselben Grund möchte man vermuten für die Verkürzung des antiken *Dercetaeus* zu *Decretas*, das vielleicht für *Dercetas* verdruckt ist («Antonius» V 1, 5); — übrigens erscheint der Name auch bei Daniel zu dreisilbigen *Dircetus* verstümmelt. In einer ganzen Reihe von Fällen aber können wir nicht einmal mit Sicherheit sagen, ob Shakespeare mit Absicht den Namen geändert hat, oder nur versehentlich die Namen ungenau wiedergegeben hat, oder ob endlich lediglich ein Versehen des Druckers vorliegt. So könnte sehr wohl ein bloßer Druckfehler angenommen werden in Shakespeares *Lestrale* für *Lestrake, Margarelon* für *Margareton, Dardanius* für *Dardanus* (welches metrisch ebensogut passen würde) oder *Pecke* für *Perke*. Auch *Claudio* (viermal in «Julius Caesar») für *Claudius* möchte ich so auffassen, da die offenbar an italienische Namensformen im Drama gewöhnten Setzer viermal ja auch *Antonio* für *Antonius* verdrucken. Unter den Fällen, wo die Shakespeare-Dramen einen vollständig anderen Namen aufweisen als ihre Quellen, sind zunächst die beiseite zu stellen, wo der andere Name nur auf Kosten einer falschen Überlieferung zu setzen ist. Dahin gehören vor allem die Beispiele, wo versehentlich der Name des Schauspielers statt seiner Rolle aus dem Theater-Manuskript in den Druck geraten ist. Es sind das die Schauspielernamen *Harvey* und *Rossill* («Heinrich IV.» a I 2, 156 F), *Andrew* («Viel Lärm um Nichts» IV 2, 6), *Cowley* und *Kempe* («Viel Lärm um Nichts» IV 2), *Gabriel* («Heinrich VI.» c I 2), *Humfrey* («Heinrich VI.» c III 1), *Sinklo* («Zähmung der Widerspenstigen» Einl. I 86; «Heinrich IV.» b V 4) und *Jacke Wilson* («Viel Lärm um Nichts» II 3, 38). Diese neun Fälle sind uns dadurch interessant, weil sie uns einiges über die Rollenverteilung in Shakespeares Truppe lehren (vgl. oben S. 189). Bei der Betrachtung der Fälle, wo Shakespeare tatsächlich einen anderen Namen eingeführt hat, zeigt sich zunächst, daß er eine große Gleichgültigkeit gegenüber den Vornamen historischer Persönlichkeiten an den Tag legt. Mit Vorliebe setzt er den Allerweltsnamen *John* ein, so statt *Thomas* bei Montgomery, Ramston, Southwell, Stanley, statt *Robert* bei Umfreville; — was ihn freilich nicht hindert, auch einmal einen historischen *John Gray* in *Richard Grey* zu verwandeln. Mrs. Quickly heißt im «Heinrich IV.» mit Vornamen *Ursula*, in «Heinrich V.» aber *Nell*. Und einmal trägt sogar in ein und demselben Akte dieselbe Person zwei verschiedene Vornamen: Hopkins in «Heinrich VIII.» heißt zweimal *Nicholas*, einmal *Michael*, wo allerdings auch ein Fehler der Überlieferung vorliegen könnte. Des öfteren sehen wir, daß die Rücksicht auf das

einheitliche Lokalkolorit eine Namensänderung veranlaßt hat, so besonders wenn in «Maß für Maß» die Namen *Promos, Cassandra, Phallax* und *Corvinus* durch die italienischen *Angelo, Isabella, Lucio* und *Vincentio* ersetzt sind. Wenn *Don Felis* in *Proteus, Sicurano* in *Fidele, Lamia* in *Overdone* verwandelt werden, so macht sich darin das Bestreben geltend, den Charakter der Person in ihrem Namen anzudeuten. Auch daß fremdartige Namen durch bekanntere ersetzt werden, ist leicht verständlich. Daß die Rücksicht auf zeitgenössische Ereignisse oder historische Personen zu Änderungen führt, läßt sich ebenfalls in einzelnen Fällen erweisen. Nur warum sämtliche Namen in der «Zähmung der Widerspenstigen» geändert sind, läßt sich in keiner Weise begründen; es sei denn, daß wir, wie mir höchstwahrscheinlich ist, eine italienische Zwischenquelle (etwa eine Commedia dell' arte?) anzunehmen haben. Die Vermutung des Verfassers, daß Shakespeare sich dadurch vor «dem Verdachte des Plagiates» habe schützen wollen, widerspricht doch gänzlich den Anschauungen der damaligen Zeit. Woher Shakespeare die neuen Namen geschöpft hat, läßt sich im einzelnen, namentlich bei den italienischen und französischen Namen, nicht immer erweisen. — Mit viel Liebe hat unser Verfasser dann die Frage erörtert, wie die Namen sich zum Milieu des Stückes verhalten. Eine bis ins einzelne gehende Milieuschilderung hat Shakespeare nie erstrebt. Ihm genügte, wenn das Milieu durch ein paar Striche angedeutet war, und hierbei spielen nun vor allen Dingen die Eigennamen eine große Rolle. Wenn wir sehen, daß die Römerdramen durchweg antike Namen haben — zwischen lateinischen und griechischen schied Shakespeare nicht — und bei den in Italien, England oder Frankreich spielenden Dichtungen die Hauptpersonen, oft abweichend von der Quelle, durchweg italienische, englische und französische Namen tragen, so werden wir sagen dürfen, daß Shakespeare die Namengebung bewußt als Stilmittel zur Erzielung von Lokalfarbe verwendet hat. Beachtenswert ist dabei, daß die Romanzen, selbst wenn sie in Illyrien und Wien spielen, einen starken Einschlag italienischer Namen aufweisen. Nur im «Wintermärchen» ist Shakespeare dem Beispiel Beaumont and Fletcher's gefolgt, durchaus antike Namen zu verwenden. Bei untergeordneten Nebenpersonen gebraucht Shakespeare aber ohne Rücksicht auf das Milieu gern die heimisch-englischen Namen. Wie zur Lokalschilderung, so benutzt Shakespeare die Namengebung auch zur Charakterzeichnung. Das lehren vor allen die sog. sprechenden Namen, wie sie bei den Komödiendichtern aller Zeiten beliebt gewesen sind. Shakespeare unterscheidet sich dabei allerdings von seinen Zeitgenossen, vor allem dem großen Ben Jonson, insofern, als er sprechende Namen nie bei Hauptpersonen verwendet. Um so zahlreicher sind die sprechenden Namen bei Shakespeares Nebenpersonen, sei es daß sie von körperlichen Eigenschaften ihrer Träger (z. B. *Bullcalf, Slender, Shadow* usw.), oder von ihrem Beruf (*Rebeck, Soundpost, Bottom, Potpan* usw.), von ihrer Kleidung (*Patchbreech, Pilch, Shooty* d. i. *Shoe-tie*), von ihrer Dummheit (*Dull, Dumb, Martext, Silence*), und anderen geistigen Eigenschaften (*Caper, Smile, Copperspur, Forthlight, Mouldy*), oder von Lastern (*Half-can, Belch, Drop-heir, Keepdown, Grindstone, Nightwork, Tearsheet* usw.) hergekommen sind. Auch sog. assoziative Namen sind zur Charakterschilderung verwertet, d. h. Namen, mit denen wir von Alters her gewohnt sind, den Gedanken an eine bestimmte Eigenschaft zu verbinden. Hierher gehören z. B. *Autolycus* der Spitzbube, *Diana* die Keusche, *Helena* die Schöne, *Proteus* der Wankelmütige

u. a. m. Fälschlich werden vom Verfasser aber auch Namen hierhergezogen, wo sich, wie z. B. bei *Hero, Ganymed* usw., zwar gewisse Übereinstimmungen zwischen den ursprünglichen Trägern und den Dramenfiguren auffinden lassen und vielleicht auch für Shakespeare subjektiv bei der Wahl der Namen bestimmend gewesen sind, aber für Shakespeares Publikum, wie für uns, andere Assoziationen so stark im Vordergrund stehen, daß diese Namen nicht als Charakterisierungsmittel empfunden werden können. — Noch andere Probleme, die nicht in der vorliegenden Arbeit mitbehandelt sind, geben uns die Shakespeare-Namen auf. Wie wurden sie ausgesprochen? Wie sollen wir sie aussprechen? Hat Shakespeare selbst sie richtig ausgesprochen? Letzteres ist z. B. zu verneinen für *Romẹ̄o, Desdẹ̄mona, Escālus* und *Inōgen*, wo Shakespeare den Akzent auf eine andere Silbe gerückt hat. Sprechen wir die Namen stets im Sinne Shakespeares aus? Auch das ist zu verneinen für *Laertes, Mercutio, Mercatio* und *Le Fer*, wo *er* wie *ā* zu sprechen wäre. *Othello* (= ital. *Otello* «Ottochen») *Moth* (= frz. *La Motte*) sollten mit dem Verschlußlaut *t* gesprochen werden, da die Hinzufügung des *h* hier ebenso ein Renaissance-Schnörkel ist, wie bei *Anthonius, Anthony, Anthonio* und *Calphurnia*. In *Petruchio* wie *Borachio* sollte das *ch* wie *tš*, nicht wie *k*, lauten; umgekehrt das *g* in dem kymrischen Namen *Imogen* wie der Verschlußlaut *g*, nicht wie *dž*. *Capulet* sollte in der Mittelsilbe mit *ə* statt *ju* gesprochen werden, da es nur graphische Variante für Brooke's *Capelet, Capilet* ist und einem italienischen *Cappelletti* entspricht. In *Banquo* wäre es richtiger, das *qu* als *k* zu sprechen und nicht, wie es in England immer üblicher wird, als *kw*, weil das *qu* nur schlechte Schreibung für schottisches *quh* ist und eigentlich ein gälisches *ch* (sprich *χ*) vertritt. Wenn also das vorliegende Büchlein auch mehr als hier angedeutet werden kann im einzelnen zu Ausstellungen Anlaß gibt, so sieht der Leser doch aus dem Vorstehenden, welch reiche Anregung es zu bieten vermag.

Aus Vorlesungen hervorgegangen und daher ganz im populären Rednertone gehalten ist ein Buch von Stopford A. Brooke,[22]) *Ten More Plays of Shakespeare*, in dem der berühmte Kanzelredner «Viel Lärm um Nichts», «Was Ihr wollt», «Julius Caesar», «Hamlet», «Maß für Maß», «Othello», «König Lear», «König Johann», «Heinrich IV.» und «Heinrich V.» vom ästhetisch-moralischen Standpunkte aus Szene für Szene bespricht. Der Shakespeare-Freund wie der Forscher wird sich durch den glänzenden Stil, die poetische Diktion, die feinsinnige Beleuchtung der Charaktere, die zahlreichen geistreichen Formulierungen und die starke Persönlichkeit, die aus allem spricht, gern fesseln lassen. Nur muß er mit in den Kauf nehmen, daß Fragen, wenn sie überhaupt aufgeworfen werden, eher durch ein Machtwort entschieden, als ruhig objektiv diskutiert werden, daß historische Gesichtspunkte nirgendwo in Betracht gezogen werden und daß der Moralist sich allzu häufig störend fühlbar macht. Hamlet faßt er auf als den grüblerisch veranlagten Fantasie- und Gefühlsmenschen, der nicht zum Handeln kommt: *A multitude of motives! His soul is a tossing sea and every wave a thought. One thought undulates after another — thoughts of philosophy drawn from his student life, of misery at its breaking up, of horror and hatred of his mother's incest, his father's murder, of the breaking of his love, of the feigning*

[22]) Ten More Plays of Shakespeare. By Stopford A. Brooke. London, Constable and Company Ltd., 1913. 313 S. Preis: 7s. 6d. net.

of madness, of the King's self-betrayal, of his father's supernatural appearance, of his own delay in revenging him. They come and go; he slips from one to another. He cannot hold any one of them enough to shape it into present act. Hamlet's allzu energisches Vorgehen gegen Rosenkranz und Güldenstern dürfe man nicht als einen Beweis für Entschlußfähigkeit anführen, denn das sei eine verräterische, eine unmoralische Handlung, die zu Hamlets sonstigem edlen Wesen überhaupt nicht passe und am ehesten noch als eine Tat halben Wahnsinns sich erklären lasse. Ja, *it is a blot on the play — . . . Shakespeare should not have done this.*

Eine Broschüre von Ottomar Petersen,[23]) «Shakespeare-Studien» betitelt, spürt im «Othello» allerhand Unstimmigkeiten auf und sucht diese durch die Annahme nachträglicher Einschiebsel — man sieht nicht recht, ob von Shakespeare oder von einem späteren Überarbeiter — zu erklären. Daran an schließt sich eine Analyse des «Hamlet»-Dramas, der ich nicht in allem beizustimmen vermag.

Einen sehr ausführlichen Hamlet-Kommentar, der das Stück Szene für Szene bespricht, bietet uns ein Buch *Shakespeare's Hamlet* von Wilbraham F. Trench.[24]) Dieser ist ästhetisch und philosophisch-psychologisch interessiert. Daher richtet er sein Hauptaugenmerk auf die Seelenanalyse und den technischen Aufbau des Dramas. Eine ganze Anzahl neuer Erklärungen und Auffassungen werden vorgebracht, die mir aber bei aller Anerkennung des Scharfsinns doch zu spitzfindig und gesucht bedünken wollen. Das Nichthandeln soll sich daraus erklären, daß Hamlet, bislang in einer Sphäre abstrakten Denkens sich bewegend, plötzlich vor ein konkretes Faktum, die Ermordung seines Vaters, und eine daraus entspringende konkrete Verpflichtung zum Handeln sich gestellt sieht, aber seiner Denkgewöhnung gemäß, vom Konkreten sofort wieder zu einer abstrakten Allgemeinwahrheit übergeht: «Ein Schurke kann lächeln». *But the nearest approach that Hamlet can well make to keeping the concrete before him is to write down in the concrete note-book abstract remarks.* Als eine natürliche, physische Reaktion seiner Nerven nach der furchtbaren Erregung der Geisterszene stellt sich bei ihm unbewußt ein sonderbares Benehmen ein, das er, als es ihm durch Reflexion zum Bewußtsein gekommen ist, als absichtlich angenommen ausgibt und in dem Gefühl, daß so etwas wie konkretes Handeln von ihm verlangt wird, weiter beibehält, um wenigstens etwas zu tun. In dieser Schwäche seines Willens dem Intellekt und Gefühl gegenüber liegt ein gewisser geistiger Defekt, ja eine starke Disposition zum Wahnsinn. Aber sein Geist ist fortan von der Notwendigkeit einer Bluttat erfüllt. Darum wählt er aus dem Repertoire des Schauspielers eine Stelle, die vom Mord eines Königs handelt. Sehr bezeichnenderweise ist das eine Stelle, die die gräßlichen Begleitumstände einer Bluttat und ihre furchtbare Wirkung auf eine Mutter ins volle Licht rückt, Dinge, die dem sensitiven, verfeinerten Empfinden Hamlets eigentlich abstoßend sein sollten. Aber daß das normalerweise Abstoßende ihn fasziniert, ist eben wieder ein Zeichen seiner krankhaften Veranlagung. In das Stück, das die Schauspieler bei Hofe spielen sollen, die «Ermordung des Gonzaga», will Hamlet «eine Rede von ein Dutzend Zeilen» einfügen. Aber vergeblich hat man sich

[23]) Shakespearestudien. Othello, Hamlet. Von Prof. Ottomar Petersen. Borna-Leipzig, Buchdruckerei Robert Noske, 1913. 53 S.

[24]) Shakespeare's Hamlet. A New Commentary, with a Chapter on First Principles. By Wilbraham Fitzjohn Trench. London, Smith, Elder and Co., 1913. xv u. 274 S. Preis: 6s. net.

bisher bemüht, diese von Hamlet hinzugedichteten Zeilen in dem später aufgeführten Stücke herauszufinden. Das liegt daran, daß Hamlet inzwischen seine Absicht geändert und ein ganz neues Stück geschrieben hat, welches nur leicht verhüllt die Ermordung seines Vaters darstellt. Ophelia, ein braves, unerfahrenes Kind, das aber doch ein wenig Rouge auflegt, um den Kronprinzen zu gewinnen, weiß nicht recht, was es aus Hamlets Liebesbeteuerungen machen soll, nachdem sowohl der Bruder wie der Vater ihm unehrliche Absichten untergeschoben haben. Darum schweigt sie erst recht, als Hamlet plötzlich zu ihr kommt, um in seiner furchtbaren Vereinsamung bei ihr Sympathie und Verständnis und dadurch Erleichterung zu finden. Ihre Angst deutet Hamlet aber fälschlich so, daß auch sie ihm schlechte Absichten zutraue, und darum zieht er sich enttäuscht von ihr zurück. Darum auch jene zweideutigen, harschen Worte zu ihr, die ihrer vermeintlichen Vermutung grausam entgegenkommen, zugleich aber wieder seiner Neigung zur Abstraktion entsprechen: in Ophelias Schwachheit findet er die Schlechtigkeit des Weibes überhaupt. Ophelias Klage über den zerstörten Höfling, Soldaten und Gelehrten enthält höchste tragische Ironie, weil all das auf Hamlet nicht zutrifft.

Zwar nicht als geisteskrank, aber doch als psychopathisch veranlagt wird Hamlet aufgefaßt in einem Buche von Erich Wulffen,[25]) «Shakespeare's Hamlet, ein Sexualproblem», das «eine an der fortschreitenden Handlung selbst sich praktisch entwickelnde, gewissermaßen naturwissenschaftliche Analyse aller Strebungen, Affekte, Neigungen und Leidenschaften, aller Vorstellungen, Reflexionen und Beweggründe» Hamlets geben will. Hiernach ist Hamlet von beiden Eltern her erblich belastet. Sein Vater war in der «Maienblüte seiner Sünden» hinweggerafft, war also kein moralischer Mensch. Sein Onkel Claudius ist ein Trinker und — was von der modernen Psychopathie allgemein als eine Entartungserscheinung aufgefaßt wird — ein Brudermörder. Seine Mutter ist eine willensschwache und sinnliche Frau. Außerdem gehört Hamlet zu den bedauernswerten Menschen, bei denen das «Suchen nach dem Sexualobjekt von den kindlichen Formen nicht frei wird» und psychisch an der Mutter haften bleibt. Darum kann er der Ophelia keine wirkliche Liebe entgegenbringen, sondern nur mit ihr tändeln. Die immerhin «incestuöse psychische Färbung in Hamlet's Beziehungen zu seiner Mutter» zeigt sich in vielen Einzelheiten, vor allem darin, daß sein Schmerz weniger dem Tode des Vaters als der Wiederverheiratung der Mutter gilt, daß er seine Worte, während er mit der Ophelia spricht, eigentlich nicht an diese, sondern an seine Mutter richtet, die er hinter der Tapete versteckt wähnen durfte, und daß sein Hauptinteresse der Feststellung der Schuld der Mutter, nicht der des Claudius zugewendet ist. Das Bestreben, die eventuelle Mitschuld der Mutter zu ergründen und womöglich ihre Seele zu erretten, bestimmt sein ganzes Handeln in allen Einzelheiten. Auch das Schauspiel im Schauspiel hatte nur den Zweck, die mütterliche Schuld zu erweisen; denn an die Mutter richtet er während des Spiels seine Worte, sie behält er fortwährend im Auge. Die Rolle des Bluträchers, die ihm als feinsinnigem Gelehrten und unter Wittenbergs Einfluß tief religiös gewordenem Idealisten an sich schon wenig behagt, wird ihm völlig unleidlich, weil er sich als erotischen Gegner seines Oheims als des Mannes seiner Mutter fühlt. Ein Zauderer darf

[25]) Erich Wulffen, Shakespeares Hamlet, ein Sexualproblem. Berlin, Verlag von Carl Duncker, [1913]. 186 S. Preis: 4 M., geb. 5 M.

Hamlet nicht genannt werden. Denn abgesehen davon, daß er öfter seine schnelle Entschlußfähigkeit beweist, war er berechtigt, in die Erscheinung des Geistes, die bei ihm wie bei seinen vom Krieg erschöpften Freunden ja nichts weiter als eine Halluzination des abnorm erregten Zentralnervenorgans war, Mißtrauen zu setzen. Zudem brauchte sein wohlangelegter Plan, die Mutter zu entlarven, natürlich Zeit zur Ausführung. Bevor die Schauspieler, die er offenbar selbst zu dem Zweck an den Hof gebeten hatte, nicht erschienen waren, konnte er überhaupt nichts Bestimmtes unternehmen. Als die Mutter aber dem Gifttrank erliegt, da schreitet er sofort energisch zur Tat. «Der psychische Incest in Hamlet ist der Grundaffekt, der den Knoten im Drama schürzt und löst». Der Leser wird leicht erkennen, daß das vorliegende Buch ganz auf den sexologischen Theorien von Siegmund Freud beruht, die keineswegs die Anerkennung der medizinischen Fachgenossen gefunden haben (Jahrb. 47, 264ff.).

Zum Sonettenproblem ist ein sehr wichtiges, aber sehr subjektives und hypothesenreiches Buch erschienen von Arthur Acheson, *Mistress Davenant, The Dark Lady of Shakespeare's Sonnets.*[26]) Hier werden uns auf Grund einer 15jährigen Beschäftigung mit den Fragen sehr weitreichende, die ganze Frühepoche von Shakespeares Schaffen umwälzende Aufstellungen vorgetragen, leider aber in einer Form, die das Nachprüfen sehr erschwert und vielfach überhaupt unmöglich macht. Denn der Verfasser beruft sich wiederholt auf *convincing edivence*, das er habe, ohne aber auch nur anzudeuten, worin dies besteht. Erst in späteren Publikationen will er das mitteilen. Vorläufig will er sich auf die Beziehungen beschränken, die seiner Meinung nach zwischen dem anonymen Gedichte *Willoughby his Avisa* (1594) und der dunklen Dame in Shakespeares Sonetten bestehen. Die Art und Weise aber, wie hier Schlüsse gezogen werden, läßt mich dem angekündigten Beweismaterial mit nicht geringem Mißtrauen entgegensehen. Das Gedicht über *Willoughby's Avisa* stellt uns eine schöne, aber spröde Wirtsfrau namens Lucretia Avisa vor, die ob ihrer Schönheit von vornehmen Herren umschwärmt wird. Zu letzteren gehört auch der junge, gelehrte, reisefreudige, hochgeborene H(enry) W(illoughby), der sich seinem «vertrauten Freunde W. S.» gegenüber in dieser Beziehung offenbart. Der Freund aber, erst kürzlich von Liebeskummer genesen, schaut mit neugieriger Schadenfreude dieser Liebeskomödie zu, ob vielleicht der «neue Akteur» mehr Glück haben wird als der «alte Schauspieler», und er gibt ihm Anweisungen, wie er die Liebe seiner Spröden gewinnen könne. Trotz der eifrigen Überredungskünste weist Avisa den Liebhaber jedoch schließlich ab. Allerhand gewundene Beteuerungen in den Vorreden, daß die Geschichte niemandem zu nahe treten wolle, aber doch nicht gänzlich erfunden sei, machen es höchst wahrscheinlich, daß dem Ganzen bestimmte Ereignisse und bekannte Personen zugrunde liegen. Man sieht leicht, daß die Initialen der beiden Freunde, W. S. und H. W., auf William Shakespeare und seinen Gönner Henry Wriothesley, Grafen von Southampton sich deuten lassen und daß die Liebesgeschichte mit der Avisa immerhin einige Ähnlichkeit mit dem dreieckigen Liebesverhältnis der Shakespeare-Sonette hat, wenn auch — was ich unserem Autor gegenüber betonen

[26]) Mistress Davenant. The Dark Lady of Shakespeare's Sonnets. Demonstrating the identity of the Dark Lady of the Sonnets, and the authorship and satirical intention of *Willobie his Avisa*. With a reprint of *Willobie his Avisa* (in Part), *Penelope's Complaint, An Elegie, Constant Susanna, Queen Dido, Pyramus and Thisbe, The Shepherd's Slumber*, and sundry other poems by the same author. By Arthur Acheson. London, Bernard Quaritch, 1913. v u. 332 S.

möchte — in dem Avisa-Gedichte nicht eigentlich gesagt wird, daß W. S. in dieselbe Dame wie sein Freund, nämlich in die Avisa, verliebt gewesen sei, wodurch die Beziehung auf das Sonettenverhältnis ja einigermaßen geschwächt ist. Wer mit der Avisa gemeint ist, deren Namen mehrmals als erdichtet bezeichnet und von lateinisch *avis* «der Vogel» und *avisa* 'nie gesehen' abgeleitet wird, ist nicht so leicht zu sagen. Da sie in dem Gedichte als eine in Westengland geborene, in einer größeren Stadt lebende Frau eines Gasthofbesitzers erscheint und die Vorrede des Gedichtes von Oxford aus datiert ist, so könnte sie vielleicht identisch sein mit der schönen Frau Jane Davenant, der Wirtin des Crown Inn in Oxford, zu der Shakespeare nach der Oxforder Lokaltradition des 17. Jahrhunderts bei seinen Durchreisen in Beziehung gestanden haben soll. Von irgendwelchen Beziehungen der Mrs. Davenant zu Southampton wissen wir zwar nichts; jedoch ist letzterer im Sept. 1592 im Gefolge der Königin nach Oxford gekommen und könnte bei dieser Gelegenheit die Bekanntschaft angeknüpft haben. Mit dem Jahre 1594 müßte aber sein Verhältnis zu ihr doch wohl zu Ende gegangen sein, da er sich im Mai dieses Jahres in die Hofdame Elisabeth Vernon verliebt hat, die er 1598 trotz des Widerstrebens der Königin heiratete. Als Beweisargument für die Identität der Avisa mit der Frau Davenant wird auch vorgebracht, daß der Name Avisa wohl auf das englische Bird anspiele und daß andererseits als Testamentsvollstrecker des Mr. Davenant ein John Bird erscheint und sonach möglicherweise seine Frau eine geborene Bird gewesen sein könnte. Mrs. Davenant wäre danach also auch die dunkle Dame der Sonette. Natürlich findet unser Verfasser die Spuren der Mrs. Davenant so ziemlich in allen Dramen Shakespeares von der Falstaff entgegenkommenden Wirtin bis hinauf zur Cleopatra. [Leider sagt unser Verfasser nichts davon, daß ein früherer Herausgeber des Avisa-Gedichtes, Ch. Hughes (1904), einen Oxforder Studenten namens Henry Willoughby (geb. 1575) und eine aus dessen Heimat stammende Wirtstochter Avice Forward (geb. 1575) nachgewiesen und auf diese beiden den Inhalt des Gedichtes bezogen hat; vgl. Jb. 41, 269 f.]. — Als Autor des anonym überlieferten Avisa-Gedichtes wird auf grund von stilistischen Kriterien der ehemalige Oxforder Student und klassizistische Dichter Matthew Roydon (um 1558 bis 1622) vermutet, den wir als den Verfasser einer Elegie auf Sir Philipp Sidney und Freund von Chapman und anderen Londoner Klassizisten kennen. Prof. Bang hat überdies in den Sitzungsberichten der belgischen Akademie (1913, S. 115ff.) diese Zuweisung noch dadurch zu stützen gesucht, daß er in dem fingierten Herausgeber des Gedichtes, Hadrian Dorrell, ein Anagramm für Harralld (= *herald* «Herold») Roiden sieht und in den Worten *Vigilantius*: *Dormitanus* (unter dem Einführungsgedichte) nach Streichung der lateinischen Endungen ein Anagramm für Mt Roidan. Eine Schuldanerkennungsurkunde dieses Matthew Roydon vom Jahre 1582 druckte Moore Smith in der «Modern Language Review» IX 97. Als Freund Chapman's mag dieser Roydon zu jenen Dichterrivalen gehört haben, die sich um die Gunst des jungen Southampton bewarben und von Shakespeare in den «Sonetten» bekämpft wurden. Die Veröffentlichung seines Avisa-Gedichtes im Jahre 1594 soll die Rache für seine Abweisung durch Southampton gewesen sein. Ebenso wäre die Veröffentlichung der Shakespeare-Sonette ohne die Autorisation des Dichters durch Thomas Thorpe, dem Freund und Verleger Chapman's, von jenem enttäuschten Klassizistenkreise in die Wege geleitet, um Shakespeare und Southamp-

ton Unannehmlichkeiten zu bereiten. Selbstverständlich habe auch Shakespeare sich gewehrt: wie er von Chapman eine Karikatur in dem Pedanten Holofernes der «Verlorenen Liebesmüh» entwarf, so verhöhnt er dessen Freund Roydon in des Holofernes' Freund Nathaniel. Und wie er auf Chapman's Homer in dem Drama «Troilus und Cressida» eine Satire (?!) schrieb, so habe er in dem Handwerkerspiel des «Sommernachtstraums» ein Piramus- und -Thisbe-Drama von Roydon (von dem wir allerdings sonst nichts wissen) verspotten wollen. Shakespeares Verhältnis zu Southampton ist nicht bloß eine Episode in des Dichters Leben, sondern beherrscht ganz und gar sein Leben und Dichten: Southamptons Freunde und Feinde sind auch Shakespeares Freunde und Feinde. Von diesem Gesichtspunkt aus wird nun das ganze Schaffen Shakespeares bis zum «Hamlet» in Beziehungen zu Southampton und seinem Freunde Essex gesetzt. Damit das möglich ist, muß überall mit verloren gegangenen ersten Fassungen der Shakespeare-Dramen gerechnet werden, obgleich wir, vom «Hamlet» abgesehen, keinerlei Anhaltspunkte dafür haben, daß Shakespeare je seine Stücke umgearbeitet hat. Über die Hälfte der Dramen soll von Southampton angeregt und für ihn und seine Interessen geschrieben sein. Der Aufenthalt der Königin in Cowdray House, dem Sitz von Southamptons mütterlichem Großvater, im Sept. 1591, wohin vermutlich auch Shakespeares Truppe zu einer Theatervorstellung gebeten sei, soll sich in einer Urform der «Verlorenen Liebesmüh» abspiegeln; ebenso der Besuch der Königin in Southampton's Landhaus zu Tichfield, wobei wiederum Shakespeare zugegen gewesen sei, in der ersten Fassung von «Ende gut, Alles gut». Das Epos «Venus und Adonis» soll den jungen Southampton geneigt machen zu der von Burghley betriebenen Verlobung mit seiner Enkeltochter Elisabeth Vere, in deren Interesse der allmächtige Minister der Königin wohl die Besuche in Cowdray und Tichfield arrangiert hatte. Die erste Fassung des Shakespeare'schen «König Johann» (um 1591/92) soll geschrieben sein, um Sympathie für den im Tower gefangen gehaltenen Schwager des Grafen Essex, den Sir Thomas Perrott, zu erregen, dessen Persönlichkeit und Charakter in dem Haudegen Falconbridge deutlich gezeichnet sei. Als sich Southampton mit der schönen Oxforder Wirtin eingelassen, warnt ihn Shakespeare vor den bösen Folgen ungezügelter Lust durch das Epos über die «Lucretia» und hält ihm zugleich das Bild eines ungetreuen Freundes in den «beiden Edelleuten von Verona» vor. Southampton's Intimität mit seinem witzigen, aber gewissenlosen (?) italienischen Sprachlehrer Florio ruft die Warnung durch Prinz Heinz und Falstaff hervor. Der «Sommernachtstraum» wird für die am 2. Mai 1594 stattfindende Wiederverheiratung von Southampton's Mutter verfaßt. Ähnlich «Viel Lärm um Nichts» für die aufgeschobene Hochzeit des Grafen Rutland mit Elizabeth Sidney, der Stieftochter des Grafen Essex, die im Herbst des Jahres 1599 stattfand. «Romeo und Julia» mit dem Streit der beiden Häuser reflektiert die alte Familienfehde zweier Nachbarn Southampton's, die im Sommer 1594 nicht nur zu einem Duell zwischen den beiden Familienhäuptern, sondern zu einem regelrechten Kampf ihrer Leute führte, in dem Sir Henry Long, das Urbild von Shakespeares Benvolio, von Sir Henry Danvers, dem Mercutio des Stückes, getötet wurde. Das Stück hatte aber auch noch eine Tendenz: eigens abgefaßt für den Besuch der Königin bei der Gräfin Southampton am 7. Dez. 1594, sollte es die Königin beeinflussen, ihre Opposition gegen des jungen Southampton Heirat mit Elisabeth Vernon aufzu-

geben, da sonst ein ähnliches Unglück wie bei Romeo und Julia passieren könnte. Auch der «Kaufmann von Venedig» führt uns das Liebespaar Southampton-Bassanio und Elizabeth-Portia mit Shakespeare-Antonio als helfenden Freund vor Augen. In den «Lustigen Weibern von Windsor» (Apr. 1599) wird uns unter der Maske von «Master Fenton» und «Sweet Anne Page» Southampton's Freund Lord Compton und seine Braut Elizabeth Spencer vorgeführt, die vom reichen Brautvater nicht die Erlaubnis zum Heiraten zu erlangen vermochten. Gleich darauf wurde das Stück von Shakespeare umgearbeitet, um zur Feier der Aufnahme des Grafen Southampton in den Hosenband-Orden (Sommer 1603) in Windsor aufgeführt zu werden. Die Kriegsstimmung und das allgemeine Interesse an dem irischen Feldzug des Grafen Essex hallen in «Heinrich V.» wieder. Die Zeit von Essex's Ungnade bei der Königin (Sept. 1599 bis Febr. 1601), die auch seine Freunde vom Hofe fernhielt, spiegelt sich in «Wie es Euch gefällt» wieder, das Ende 1599 geschrieben sein wird. Die traurigen Eindrücke, die der Zusammenbruch der Essex-Verschwörung bei Shakespeare hinterlassen haben muß, finden endlich ihren Ausdruck in «Julius Caesar» und «Hamlet». Auch den Hauptgegner der Essex-Partei, den ehrgeizigen, verwachsenen Lord Cecil hat Shakespeare gezeichnet: in Richard III. Königliche Gesetze verboten zwar seit den Tagen Heinrichs VIII. kirchliche und staatliche Angelegenheiten auf die Bühne zu bringen; Shakespeare umging das Gesetz aber dadurch, daß er seine Dramen auf ältere, schon vorhandene Stücke aufbaute, die die Zensur bereits passiert hatten. — Die verschiedenen Phasen von Shakespeares Verhältnis zu Southampton spiegeln sich am deutlichsten in den «Sonetten» wieder. Diese zerfallen nach der Meinung unseres Verfassers ursprünglich in verschiedene «Bücher», weil in den Sonetten selbst einmal von *this book*, das andere Mal von *my books* die Rede ist. Da sich in drei Fällen 20 Sonette zu einem nach Inhalt und Ton einheitlichem «Buche» zusammenfassen lassen, so habe ursprünglich jedes «Buch» aus 20 Sonetten bestanden, wie das auch bei den Sonettenzyklen anderer Dichter tatsächlich vorkomme. Leider seien aber beim Kursieren der Sonette von Hand zu Hand soviele Blätter der einzelnen Bücher verloren gegangen, daß den meisten Büchern 1—13 Sonette fehlten. Gänzlich zerrüttet seien die Sonette an die dunkle Dame auf uns gekommen, wie das bei dem delikaten Gegenstande leicht erklärlich. Nur noch 23 der an sie gerichteten Sonette, die ursprünglich auch in 2—4 Sonettfolgen zu je 20 Stück geteilt waren, seien noch erhalten: die Sonette 127—152 mit Ausnahme von 129 und 146, die zu dem Southampton-Zyklus gehören, und dem nicht von Shakespeare, vielleicht von Southampton gedichteten Sonett 145, aber mit Einschluß des Sonettes 21. Wesentlich besser ist der Southampton-Zyklus uns erhalten, bei dem sich sogar noch die ursprüngliche Einteilung in 7 Bücher verfolgen läßt. Buch I, die Fortpflanzungs-Sonette (1—17) enthaltend, ist uns sogar noch in der ursprünglichen Anordnung überliefert, wenn auch am Schluß 3 Sonette fehlen. Dieses Buch ist im Jahre 1592 geschrieben, um den Grafen Southampton für Burghley's Verheiratungsplan mit seiner Enkelin zu gewinnen. Bei allen anderen Büchern ist die ursprüngliche Reihenfolge der Sonette in Thorpe's Druck gänzlich gestört. Das II. Buch, die Sonette 50—51, 44—45, 30—31, 39, 113—14, 24, 46—47, 43, 27—28, 61, 75, 48, 52, 26 umfassend, ist uns, ebenso wie das V. und VII., vollständig erhalten. Im Jahre 1593 gedichtet berührt es die Anfänge des Verhältnisses zwischen Southampton und der dunklen Dame. Buch III, das

vor dem Mai 1594 geschrieben sein muß, behandelt die durch jenes Verhältnis bewirkte Entfremdung der beiden Freunde. Nur 12 Sonette sind von diesem besonders intim gehaltenen Buche auf uns gekommen. Welche diese aber sind, wird uns, ebenso wie beim VI. Buch, nicht mitgeteilt; — wohl weil sich unser Verfasser über die Verteilung und Gruppierung der Sonette in diesen beiden Büchern selbst noch nicht im Klaren ist. Buch IV, die Sonette 100, 108, 102, 56, 97—99, 53—54, 101, 18—19, 104, 106—7, 64—65, 55 umfassend, feiert die inzwischen erfolgte Aussöhnung der beiden Freunde, die sich seit Southampton's Annäherung an seine spätere Frau Elisabeth Vernon (Mai 1594) anzubahnen begann, und wird also Ende 1594 verfaßt sein. Die Zeit der Entfremdung hatten sich Dichter wie Chapman und Roydon zunutze gemacht, um den hohen Patron für sich zu gewinnen. Abgewiesen rächten sie sich durch die Veröffentlichung der Oxforder Skandalgeschichte in *Willoughby's Avisa* (Oktober-November 1594). Ende 1595 oder Anfang 1596 antwortete Shakespeare in einem V. Buch von Sonetten, gegen seine Dichterrivalen gerichtet (Son. 49, 88—93, 69, 78, 38, 79, 80, 82—87, 32, 81.) Die nächsten zwei Jahre geriet Southampton ganz unter den Einfluß des Italieners Florio, so daß eine Erkältung des Verhältnisses zwischen Southampton und Shakespeare eintrat. Shakespeare selbst verwickelte sich in ein Liebesverhältnis mit der früheren Geliebten seines Freundes, jener dunklen Dame; und die aus diesem unwürdigen Zustande entspringende Niedergeschlagenheit und beschämende Gewissensnot findet ihren Widerhall in einem VI. Sonettenbuche, das Ende 1597 verfaßt sein muß. Nach Southampton's heimlicher Verheiratung und seiner Entlassung aus dem Fleet-Gefängnis erfolgte eine Wiederannäherung mit Shakespeare, so daß dieser noch im Nov. und Dez. 1598 in einem VII. Buche seiner Freude darüber Ausdruck verleihen konnte (Son. 29, 37, 36, 111—12, 120—21, 129, 119, 118, 117, 110, 109, 122—123, 115, 124—25, 116, 25). Man sieht, welch einschneidende Änderungen an dem bisherigen Lebensbilde Shakespeares hier vorgenommen werden. Schade nur, daß sie zumeist rein dogmatisch ohne Belegmaterial und zudem mit sehr anfechtbaren Schlußfolgerungen vermischt vorgetragen werden.

Der bekannte Regisseur und Begründer der Elizabethan Stage Society, William Poel,[27]) hat eine Anzahl Essais, die er während der letzten 25 Jahre in verschiedenen Zeitschriften veröffentlicht hatte, zu einem Bande *Shakespeare in the Theatre* zusammengestellt, der uns besonders dadurch interessiert, daß wir hier die verschiedensten Shakespeare-Probleme vom Standpunkt des praktischen Theatermannes vorgeführt erhalten. Gleich die ersten beiden Aufsätze über Bühne und Schauspieler zu Shakespeares Zeit bieten uns ein paar beachtenswerte Hinweise. Trotz des Fehlens der Bühnendekoration darf man sich das elisabethanische Bühnenbild nicht farblos vorstellen; im Gegenteil werden prächtige Farbenwirkungen durch die oft bezeugte Pracht und Kostbarkeit der Kostüme erzielt worden sein. Das Fehlen der Szenerie nötigte die damaligen Dichter zu gelegentlichen Hinweisen auf den Ort der Handlung; andererseits erleichterte es ihnen aber das Einflechten von üppigen Beschreibungen der Schönheit des Schauplatzes, weil nichts auf der Bühne dem Wortbild des Dichters widersprach. Da die Aufmerksamkeit des Zuschauers durch nichts vom Darsteller abgezogen wurde, mußte sich die Schauspielkunst sowohl in Rede wie

[27]) Shakespeare in the Theatre. By William Poel. London and Toronto, Sidgwick and Jackson, Ltd., 1913. vii u. 247 S. Preis: 5s. net.

Geste zu einer erstaunlichen Höhe entwickeln, was wiederum auf den Dichter zurückwirkte, indem es ihm die Schaffung komplizierterer, tief angelegter Charaktere überhaupt erst möglich machte. Die musikalische Schulung, die viele Knaben und spätere Schauspieler als kirchliche Chorsänger empfingen, war äußerst nützlich zur Erlangung jener rhythmischen und musikalischen Stimmmodulation, die für den wirksamen Vortrag von Blankversen unerläßlich ist. Die Kleinheit des Theaters rückte dem Publikum den Schauspieler so nahe, daß auch die leiseste Modulation der Stimme nicht verloren ging und das Mienenspiel des Schauspielers deutlich wahrnehmbar blieb. Auch das vermutlich schnelle Redetempo, das aus der kurzen Spieldauer von $2^1/_2$ Stunden (?) zu folgern ist, ist nur in solch kleinen Theaterräumen überhaupt möglich. Welchen Wert man auf Deklamationskunst und Mienenspiel legte, ergeben uns manche Äußerungen bei Thomas Heywood und Ben Jonson. Überhaupt würden Shakespeare und seine Zeitgenossen nicht so treffliche Stücke haben schreiben können, wenn ihnen nicht so treffliche Schauspieler zur Seite gestanden hätten. Die damalige Sitte, daß vielfach ein Schauspieler zwei Rollen in demselben Stücke übernehmen mußte, verschaffte dem Dichter auch für die kleinen Rollen der Boten und Diener erstklassige Schauspielkräfte, so daß er es wagen konnte, auch diesen Rollen schwierige Deklamationsstücke in den Mund zu legen, ohne fürchten zu müssen, daß sie von dem Schauspieler verdorben würden. Die Kostümierung für die zweite Rolle bestand meist nur in dem Umdrehen des Mantels oder dem Anlegen eines Bartes oder einer anderen Perücke. Das Fehlen von Aktpausen begünstigte die Verwendung von Doppelhandlungen, die sich gegenseitig mit den Szenen ablösten. — Eine andere Gruppe von Essais beschäftigt sich mit den Dramen selbst. Einen großen Fehler der Herausgeber sieht unser Verfasser darin, daß sie den Akteinteilungen der Folio folgen oder sogar da, wo die Folio-Herausgeber eine solche nicht zu geben wagten, dennoch eine Einteilung in 5 Akte einführen. Wenn auch zweifellos damals die Klassizisten die 5 Akte des antiken Dramas übernahmen und wohl gar durch Zwischenaktmusik markierten, so hat doch Shakespeare eine Akteinteilung nicht gekannt. Dies beweist der Bau seiner Stücke, die nie ein und dieselbe Person abtreten und den nächsten Akt wieder beginnen lassen, wie es z. B. Ben Jonson im «Sejanus» tat. Die Akteinteilung der Folio ist zudem vielfach sinnlos. Im «Kaufmann von Venedig» fällt z. B. die Pause nach dem 2. Akt unmittelbar vor die Krisisszene; für einen Schauspieler ist es aber ganz unmöglich, sofort nach einer Zwischenpause dramatische Leidenschaft zu zeigen. In der «Verlorenen Liebesmüh» ist der Schlußakt in der Folio viermal so lang als der 2. und 3. Akt; und doch sollte er vom dramatischen Standpunkte aus der kürzeste sein. Die Quartodrucke sollten mehr berücksichtigt werden als bisher, auch vom Schauspieler. Die Titelblätter der Quartos belehren ihn manchmal, wie ein Stück aufzufassen ist (vgl. *The Comical History of the Merchant of Venice*) oder welche Personen besonders wichtig erschienen und deswegen auch in der modernen Aufführung herausgearbeitet werden müssen (wie z. B. Ancient Pistol in «Heinrich V.»). Auch das Studium der alten Bühnenanweisungen ist dem Schauspieler zu empfehlen. Bei dem patriotischen Schauspiel «Heinrich V.» beruhte damals das Hauptinteresse des Zuschauers darauf, zu sehen, wie eine Handvoll verhungerter und heruntergekommener englischer Soldaten doch die an Zahl und Ausrüstung überlegene französische Heeresmacht niederwerfen konnte. Bezeichnend dafür

ist eine im modernen Theater stets übersehene alte Bühnenanweisung: *Enter the King and his poor soldiers.* Demzufolge muß auch bei einer modernen Aufführung auf die prächtig gekleideten und wohlgenährten Soldaten auf der englischen Seite verzichtet werden, aber andererseits auch die numerische Überlegenheit des französischen Heeres zum Ausdruck gebracht werden, während bisher meist nur die französischen Anführer aufzutreten pflegen. Da die Aufführung der Shakespeare-Dramen heutzutage in England noch immer stark von der Bühnentradition des 18. Jahrhunderts beherrscht wird, ist ein Zurückgehen auf den Text und die Intentionen der elisabethanischen Zeit dringend nötig. Kürzende Bühnenversionen, die für die Praxis ja unentbehrlich sind, sollten nicht vom Schauspieler allein hergestellt werden, weil dieser stets zu sehr die schauspielerische Wirksamkeit einer Rolle betont; sondern es sollten sich Theaterleute und Shakespeare-Forscher vereint an die Herstellung mustergültiger Bühnenversionen machen, wie das ja auch in Deutschland schon angeregt ist. — Ein anderer Essay behandelt den Charakter der Lady Macbeth, die vom modernen Regisseur und der modernen Darstellerin leicht zu stark in den Vordergrund des Stückes gerückt wird. Der Grundfehler liegt darin, daß man die Teilnahme der Lady an der Ermordung ihres Gastes vom modernen Standpunkt aus betrachtet für etwas völlig Unweibliches ansieht und vergißt, daß die Renaissancezeit wesentlich anders darüber dachte und empfand. Wie die Lady Macduff ist auch Macbeth's Frau durchaus von weiblichen und häuslichen Instinkten erfüllt, nur daß sie eben ein Renaissanceweib ist und daher in einem nützlichen Morde weder etwas Schreckliches noch etwas Verbrecherisches sieht (?). Im Mittelpunkt des Dramas steht aber zweifellos Macbeth, der sich wie Faust gegen die übernatürlichen Mächte aufzulehnen wagt. — Bekanntlich wird die Rolle des Juden Shylock von den heutigen Schauspielern entgegen Shakespeares Intentionen als eine tragische aufgefaßt. Von dieser irrigen Auffassung ausgehend hat man in Shylock einen Protest gegen Marlowe's Darstellung des Juden Barrabas sehen wollen. Eher hat aber Shakespeare im «Kaufmann von Venedig» gegen Marlowe's Darstellung der Christen als aller edlen Eigenschaften bar protestiert, indem er zeigte, daß die Christen, wenn sie auch die Ungläubigen verachten, doch an sich nicht verächtlich sind. Ein Aufsatz über die Autorschaft von «Heinrich VIII.» ist nicht geneigt, das Stück Shakespeare beizulegen; und ein anderer über «Troilus und Cressida» sucht, wie schon Jahrbuch 49, 187 angegeben, die Entstehungsgeschichte dieses Dramas aufzuhellen. Eine dritte Gruppe von Aufsätzen gibt uns moderne Bühnenversionen des «Kaufmanns von Venedig», von «Romeo und Julia», «Hamlet» und «König Lear». Und den Schluß macht ein nachdrücklicher Aufruf zur Gründung eines englischen Nationaltheaters mit wechselndem Programm, wie es in den letzten Jahren immer mehr die Sehnsucht der literarisch gebildeten Engländer geworden ist.

Wir haben schon öfters betont, daß zu einer stilechten Aufführung der Shakespeare-Dramen auch die Beibehaltung elisabethanischer Musik notwendig ist. Dazu gehören aber nicht nur die alten Gesangsstücke, die jetzt schon leichter zu haben sind, sondern auch die alten Tänze, Märsche und sonstigen Instrumentalsätze, die schwerer zugänglich sind. Es ist daher freudig zu begrüßen, daß zwei diesjährige Veröffentlichungen sich auch der letzteren Seite energisch annehmen. Den Tänzen hat besondere Aufmerksamkeit gewidmet Mrs. G. T.

Kimmins[28]) in ihren *Songs from the Plays of William Shakespeare with Dances*, — freilich nicht im Hinblick auf das Theater, sondern um unter den armen Londoner Straßenkindern den gesunden Tanz zu pflegen und durch Singen und Tanzen einen Funken Lebensfreude in den gedrückten Kindergemütern zu entfachen. Wenn ich sie recht verstehe, will unsere Herausgeberin Chorgesang und Tanz abwechseln lassen, wozu sie natürlich für ihre Zwecke ein volles Recht hat, wenn es auch dem elisabethanischen Volksbrauche widerspricht (vgl. R. Buchmayer, Bacon und der Tanz, Dresdner Anzeiger vom 23. Febr. 1913, Sonntagsbeilage). Wir erhalten hier für fünf Shakespeare-Dramen («Verlorene Liebesmüh», «Was ihr wollt», «Wie es euch gefällt», «Wintermärchen» und «Sturm») nicht nur die Liedweisen für Unisonogesang — teils nach alten, teils nach modernen Fassungen —, sondern auch Tanzweisen, die sich an die einzelnen Lieder anschließen sollen. Aber nicht nur die Tanzmusik, auch genaue Angaben über die einzelnen Tanzschritte erhalten wir, die durch 1—2 Tanzbilder (im Kostüm) noch näher veranschaulicht werden. Den Zwecken unserer Herausgeberin liegen antiquarische Interessen natürlich gänzlich fern; deswegen sind die Tänze moderne Fantasiereigen, und die Musik dazu ist von Richard Chanter (gelegentlich unter Verwendung alter Motive) neu komponiert. Auch die Harmonisierungen, die Chanter zu den alten Liedern geschrieben hat, sind in jeder Weise modern gehalten.

Historisch getreuer wird uns die elisabethanische Musik wiedergegeben in zwei sehr billigen Heften «Altenglische Weisen» von Arthur E. Grimshaw[29]). Auch dieser gestattet sich in der Melodieführung und Harmonisierung hie und da Retouchen, weil auch er nicht den Antiquar, sondern den Musikfreund im Auge hat; indes versucht er doch die Harmonisierung von groben Anachronismen frei zu halten. Inhaltlich bietet er sowohl Tanzmusik wie Gesangsmelodien, letztere aber nur für Klavier arrangiert und ohne Textworte. Unter den Liedern finden wir sowohl solche, die in Shakespeares Dramen gesungen wurden, als auch solche, die nur im Dialog erwähnt werden, wie die alte Melodie zu *Green Sleeves* («Lustige Weiber» II 1), zu *Light o' Love* («Viel Lärm» III 4) und *Heart's Ease* («Romeo» IV 5). Daran an schließen sich etwa 20 andere Gesangsmelodien aus dem 16. Jahrhundert, so daß man hier einen guten Überblick über die elisabethanische Liedkunst bekommen kann. Besonders darauf hinweisen möchte ich noch, daß das berühmte Weidenlied der Desdemona hier nicht nur in der üblichen Fassung des Dubliner Lautenbuches vom Jahre 1583 gegeben wird, sondern auch in einer dorischen Form mit modalen Harmonien, weil unser Herausgeber der Meinung ist, daß dies Lied ursprünglich in dorischer Kirchentonart geschrieben war. Unter den das 2. Heft füllenden Tanzweisen befindet sich kein einziger der Hoftänze, die bei Shakespeare so oft erwähnt werden. Dafür erhalten wir aber ein Dutzend ländliche Reigen, sowie Jigs, Rounds und

[28]) Songs from the Plays of William Shakespeare with Dances, as Sung and Danced by the Bermondsey Guild of Play with Incidental Music. Written and Compiled by Mrs. G. T. Kimmins. Photographs arranged and taken by Miss Ruth Gardner, the Dances arranged by Mrs. Woolnoth, the Costumes designed by Miss Alice Rennie, the Pianoforte Accompaniments by Mr. Richard Chanter. London, Novello and Company, Ltd., [1913]. 117 S. Preis: 5s.

[29]) Old English Tunes. Ballad-Tunes and Dances of the 16th and 17th Centuries, harmonized for the Pianoforte by Arthur E. Grimshaw. Altenglische Weisen. Balladen und Tänze aus dem 16. und 17. Jahrhundert für Klavier bearbeitet von Arthur E. Grimshaw. Deutsche Übersetzung von Paul Hiller. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, [1913]. Bd. I. vi u. 28 S., Bd. II vi u. 32 S. Preis: à 1,50 M.

einen Morris-Tanz. Neben dem englischen Text steht überall eine deutsche Übersetzung, die sehr der Verbesserung bedarf.

Ein sehr interessantes Thema, «Shakespeare und die Tonkunst», ist mit völlig unzureichenden Mitteln behandelt in einem Bromberger Schulprogramm von Ernst von Wiecki.[30])

Die lang angezweifelte Echtheit zweier Spiellisten über Hofaufführungen in den Rechnungsjahren 1604/5 und 1611/12 hatte Ernest Law 1911 in einem Büchlein zu erweisen gesucht, über das wir im Jb. 48, 317f. ausführlich berichtet haben. In dem «Athenæum» wurden damals von einem Anonymus sehr eingehende Einwürfe dagegen erhoben, die Law in fünf Erwiderungen zu widerlegen trachtete, die er nun zu einem Bändchen mit dem Titel *More about Shakespeare «Forgeries»*[31]) zusammengestellt hat. Für eine Erwiderung auf die Replik des Anonymus konnte das «Athenæum» keinen Platz mehr zur Verfügung stellen, und so hat Law diesem Bändchen eine solche beigegeben. Besonders hat er hier auch die Echtheit einer dritten Spielliste von 1636/37 verteidigt, die von dem Anonymus in Zweifel gezogen war. Gute Faksimiles der eben genannten Spielliste sowie der von 1611/12 sind eine besonders wertvolle Beigabe des Schriftchens, weil sie mehrmals Shakespeare-Dramen erwähnen.

Nach dem Engländer Bradley und dem Franzosen Jusserand ist die Ehre der dritten Shakespeare-Vorlesung der britischen Akademie einem Deutschen übertragen worden, dem Präsidenten unserer Gesellschaft, der sich das prächtige Thema *Shakespeare and Germany* gewählt hat. Brandl[32]) versucht hier den Engländern mit wenigen Strichen zu zeigen, wie Shakespeare durch Lessing nach Deutschland verpflanzt in unseren großen Klassikern Schiller und Goethe weitwirkende Nachahmer gewinnt und endlich in Schlegel-Tieck's Übersetzung zu dem Rang eines deutschen Klassikers erhoben wird. Seitdem nimmt Shakespeare eine der ersten Stellen im deutschen Theater-Repertoire ein. Geflügelte Worte und metaphorische Phrasen aus Shakespeare sind mehr als aus irgendeinem anderen ausländischen Schriftsteller — die Bibel allein ausgenommen — in die deutsche Alltagssprache eingedrungen. Einzelne deutsche Worte hat Shakespeare neu zu beleben geholfen. Unsere Staatsmänner und Politiker zitieren Shakespeare'sche Verse, obenan unser Bismarck, der ein ganz besonderer Verehrer Shakespeares gewesen ist. Unsere Philosophen, Juristen, Mediziner und andere Wissenschaftler studieren seine Werke. Die ersten anglistischen Vorlesungen Deutschlands (in Bonn, Tübingen und Marburg) galten seinen Dramen. Unsere höheren Schulen haben Shakespeare in den Mittelpunkt (?) ihres Unterrichts gerückt. Und eine deutsche Shakespeare-Gesellschaft gab es, bevor man an die Gründung einer Goethe-Gesellschaft dachte. Kurz: *Shakespeare is a permanent ambassador of England in Germany; a most excellent am-*

[30]) Dr. Ernst von Wiecki, Shakespeare und die Tonkunst. I. Teil. [Beilage zum Jahresbericht der städtischen Oberrealschule zu Bromberg]. Bromberg, Gruenauer'sche Buchdruckerei Richard Krahl, 1913. 32 S.

[31]) More about Shakespeare «Forgeries». A Reply to certain articles in «The Athenæum», signed «Audi alteram partem», controverting the arguments and conclusions set forth in «Some Supposed Shakespeare Forgeries». By Ernest Law. With Facsimiles of Documents. London, G. Bell and Sons, Ltd., 1913. 71 S. Preis: 3s. 6d. net.

[32]) The British Academy: Third Annual Shakespeare Lecture. Shakespeare and Germany, by Professor Alois Brandl, on July 1, 1913. London, Humphrey Milford, Oxford University Press, [1913]. 14 S. Preis: 1s. net.

bassador, for he is accredited not only to the court, but to the whole German people. Nationale Gründe können für solchen Shakespeare-Kultus in Deutschland nicht angeführt werden; denn Shakespeare hat unserem Volk weder viel Aufmerksamkeit geschenkt noch es irgendwie schmeichelhaft beurteilt. Beachtenswert aber ist, daß es im Grunde genommen zwei verschiedene Shakespeare-Auffassungen gibt, die eine jenseits und die andere diesseits des Kanals. Der deutsche Shakespeare klingt moderner, weil er, in die Sprache unserer Klassiker gehüllt, dem Verständnis keinerlei Schwierigkeiten bereitet, während dem Engländer der Abstand des elisabethanischen Idioms von der heutigen Sprache immerhin ernstliche Störungen bereitet. Andererseits steht der Shakespeare der deutschen Bühne dem elisabethanischen näher als der heutige englische, weil unser Theaterspielen, wie überhaupt unser Auftreten im Leben, die größere Freiheit, Impulsivität und Leidenschaftlichkeit des Renaissance-Menschen bewahrt hat. Allerdings mischt sich in die Bühnenverkörperung der Shakespeare-Gestalten bei uns leicht etwas von den Figuren unseres deutschen Nationaldramas, die ja von denselben Schauspielern dargestellt werden, so daß namentlich die Frauengestalten Shakespeares leicht einen zu deutlichen Gretchen-Zug erhalten. Endlich tritt der Deutsche weniger mit ethisch-didaktischen Gesichtspunkten und Nützlichkeitserwägungen an den Dichter heran, als der Engländer es gewöhnt ist. Der Deutsche läßt sich genügen an der Schönheit der Dichtung und der Wahrheit der psychologischen Zeichnung. Er braucht auch nicht, wie der Engländer, von ihm, wie von einem Nationalhelden, alle menschlichen Schwächen abzuwehren, sondern kann ihn als echten Menschen und sich fortentwickelnden Künstler allseitig zu verstehen suchen.

4. Biographie.

Über den jungen Shakespeare sind so spärliche Nachrichten auf uns gekommen, daß eine Geschichte seiner Anfänge in großem Umfange auf Vermutungen und Konstruktionen angewiesen ist. Von Zeit zu Zeit wird es daher nötig sein, daß wir unsere Rekonstruktion der Shakespeare'schen Jugendgeschichte einer Revision unterziehen, wie das soeben Johannes Meissner[33]) in einem Werke über «Jung-Shakespeare» getan hat. Erfolg kann ich mir von einem solchen Versuche allerdings nur versprechen, wenn er mit besserer Beherrschung der elisabethanischen Kulturgeschichte und mit reiferem Urteile und sichererer Methode unternommen wird, als es hier der Fall ist. Zwar muß anerkannt werden, daß Verfasser die reiche, inzwischen erschienene Literatur gewissenhaft verwertet und namentlich die mannigfachen Einwände, die gegen das traditionelle Jugendbildnis in letzter Zeit in Spezialstudien erhoben sind, sorgsam zusammengetragen hat. Aber was er selbst an die Stelle der bisherigen Vermutungen setzen will, das entbehrt doch zu sehr einer stichhaltigen Begründung und begegnet zu vielen historischen wie psychologischen Bedenken als daß ich wenigstens irgendeine seiner Konstruktionen anzunehmen vermöchte. So soll Shakespeare z. B. bereits im September 1582 mit der Schauspieltruppe des Grafen Worcester seine Heimat verlassen haben und am Theater so schnell (—nach einem Monat??; vom 28. Nov. datiert schon seine Heiratslizenz—) soviel Geld verdient haben, daß er seine Anne Hathaway heiraten konnte. Im Jahre

[33]) Jung-Shakespeare. Von Johannes Meissner. Verlagsbuchhandlung Carl Konegen (Ernst Stülpnagel), Wien, 1914. 283 S.

1585 sei er dann mit Lord Leicester's Truppe in die Niederlande gezogen, um 1586/87 zur Truppe der Königin überzutreten. Und 1588 sollen bereits einige Sonette von ihm vorliegen, sowie mehrere anonyme Theaterstücke, wie der ältere «King John» sowie der verlorene «Ur-Hamlet», die beide von unserem Verfasser Shakespeare ebenso zugeschrieben werden, wie «The Taming of a Shrew», «The First Contention» und «The True Tragedy». Für diese auffallenden Aufstellungen werden nun zwar in längeren, nicht sonderlich klaren und von Abschweifungen unterbrochenen Auseinandersetzungen allerhand Gründe und Gründchen beigebracht. Wie wenig beweiskräftig diese aber sind, lehrt z. B. der folgende, der in erster Linie die Zuweisung des «Ur-Hamlet» an Shakespeare rechtfertigen soll: «Als Jung-Shakespeare — vor 1589 — seinen «Titus Andronicus», das ist die blutige Rachetragödie aus zu starkem Impuls des Blutes, geschaffen hatte, lag seiner psychologischen Eigenart durchaus nahe, diesem als Gegenstück eine verfeinerte Rachetragödie aus zu schwachem Impuls des Blutes in Hamlet gegenüber zu stellen». Wie hier, wird auch sonst mit einer mir unverständlichen «Psychologie» gearbeitet, so namentlich in einem Anhang, der Shakespeares «psychologische Methode, die allen seinen Stücken innere Einheit gibt und sie umgrenzt», an den Einzeldramen darzulegen versucht. Unverständlich ist mir auch geblieben, wieso die «possenhafte Komödie der Irrungen» ein «Niederschlag der tiefsinnigen Philosophie Giordano Bruno's» genannt werden kann. Nach allem wird der Leser sich nicht wundern, wenn es auch im einzelnen sehr viel auszusetzen gibt. Die englische Orthographie ist oft grausam behandelt, namentlich in den Eigennamen; Urkunden werden bis zur Unverständlichkeit verstümmelt; und die Zitiermethode läßt uns oft im Stich, wie z. B. Seite 30, wo der Leser in der Anmerkung hinten wohl liest, daß die im Text erwähnten Stratforder Gastspiele in Murray's großem Werke übersehen sind, aber nicht erfährt, wo die Belege dafür zu finden sind.

Viel Kopfschütteln wird wohl ein Essay-Band von Morton Luce[34]) erregen, der unter dem Titel *Shakespeare, The Man and His Work*, der Frage nachgeht, was für Shakespeare's Persönlichkeit aus seinen Werken zu entnehmen ist. Dem engherzigen Moralisten haben dabei allseits die Shakespeare'schen Sonette hinderlich im Wege gestanden. Dies Hindernis muß also zuerst beseitigt werden. Und nun versucht auch unser Autor uns einzureden, daß, wenn wir die Sonette wörtlich nehmen, wir uns in einen Irrgarten von Widersprüchen verwickeln und daß wir schon deshalb nicht Wahrheit, sondern nur Dichtung in den Sonetten zu sehen haben. Ja, so wenig sind diese Sonette unserem Verfasser sympathisch, daß er sie dichterisch kaum auf der Höhe des «Kaufmanns von Venedig» stehend, höchstens an «Venus und Adonis» heranreichend findet! Nur eins scheint ihm bei aller Dunkelheit aus den Sonetten klar hervorzugehen, daß Shakespeare ein «gottesfürchtiger Christ» gewesen ist. Ein zweiter Essay führt diesen Schlußgedanken weiter aus und versucht uns auch mit Hilfe der Dramen zu beweisen, daß Shakespeare an die göttliche Fürsorge und moralische Verantwortung, nicht an ein blindes Fatum glaubte. Der Moralist schaut wieder hervor bei der Beantwortung der Frage: wie dachte Shakespeare über die Aufgaben seiner Kunst? «Der Natur den Spiegel vorzuhalten» heißt es bekanntlich im «Hamlet». Damit meinte Shakespeare aber nicht, daß das Drama das

[34]) Shakespeare, the Man and His Work. Seven Essays. By Morton Luce. Bristol, J. W. Arrowsmith, (London, Simpkin, Marshall and Co.) [1913]. 259 S. Preis: 3s. 6d. net.

Leben realistisch getreu abzukonterfeien habe; sondern es solle die Natur wie von einem magischen Spiegel reflektiert idealisiert und verklärt wiedergeben, um jene Läuterung des Zuschauers zu bewirken, die auch Shakespeare als das Ziel des Dramas erkenne! Allerdings, so klagt unser Essayist weiter, tritt die Mehrzahl der modernen Kritiker von einem «heidnischen Standpunkt» an Shakespeare heran und verkennt so gänzlich seine moralischen Absichten. Diese selben Kritiker haben freilich auch verkannt, daß Shakespeare uns in der Cressida ein Bild reiner erster Frauenliebe geben will, wenn auch der Verlauf der von Chaucer übernommenen Fabel ihn nötigt, ihre Liebe zu einem grotesken Ende zu führen!

Je weniger wir von Shakespeares Schauspieler-Leben wissen, um so mehr empfiehlt es sich, das Leben seiner Schauspielerkollegen zu studieren, womit schon J. P. Collier in seiner *History of English Dramatic Poesy* (1831), den *Memoirs of Actors* (1846) und *Memoirs of Edward Alleyn* (1841) einen gewichtigen Anfang gemacht hat. In den Spuren Collier's wandelnd hat nun neuerdings die unermüdliche Mrs. C. C. Stopes[35]) unter dem nicht ganz zutreffenden Titel *Burbage and Shakespeare's Stage* uns ein Buch geschenkt, in dem sie alles urkundliche Material über James Burbage († 1597), dem Erbauer des ersten englischen Theaters, sowie seinem Sohn Richard Burbage († 1619), den hochberühmten Schauspieler und ersten Verkörperer der Shakespeare'schen Heldenrollen, zusammenzutragen versucht und auch mancherlei Neues beizubringen weiß. Zu einer erschöpfenden Verarbeitung des Materials hat ihr leider die Zeit sowie die Gesundheit gefehlt. So wirkt das Buch hauptsächlich als Materialiensammlung. Leider wird aber sein Wert auch in dieser Beziehung durch zwei Dinge stark beeinträchtigt: einmal hat es die Verfasserin sich nicht angelegen sein lassen, wie sie uns selbst in der Vorrede zugibt, die Urkunden stets peinlich getreu wiederzugeben; und zweitens fehlen fast alle Hinweise auf frühere Veröffentlichungen des Urkundenmaterials, die deshalb von Watson Nicholson in einem sehr beachtenswerten Artikel der *Modern Language Notes*, Jan. 1914, nachgetragen sind. Möchten sich doch unsere englischen und amerikanischen Mitforscher die in Deutschland selbstverständliche Sitte angewöhnen, auch dann frühere oder gleichzeitige Veröffentlichungen zu erwähnen, wenn man unabhängig von einander auf dieselbe Urkunde gestoßen ist. Viel unerquicklicher Streit würde dadurch erspart bleiben. Aber es scheint nun einmal das Los der archivalischen Shakespeare-Studien seit den Tagen von Collier, Cunningham und Halliwell-Phillipps zu sein, daß allzu viel Allzumenschliches sich an sie knüpft.

Wie sah Shakespeare aus? ist eine oft behandelte Frage, zumal die erhaltenen Bildnisse wenig von seiner geistigen Größe ahnen lassen oder nicht genügend beglaubigt erscheinen. Von einer Totenmaske Shakespeares, die 1849 bei einem Mainzer Trödler aufgetaucht ist, hörte man zum ersten Male im Jahre 1850. Aber obschon sich in den 70er und 80er Jahren bereits mehrere Stimmen für die Echtheit dieser Totenmaske aussprachen und auch unser Jahrbuch in seinem X. Bande (1874) eine klare Darstellung des damaligen Standes gab, blieb doch die Echtheitsfrage merkwürdig lange ohne eine eindringliche wissenschaftliche Untersuchung. Hiermit endlich den Anfang gemacht zu haben, ist das große Verdienst des Darmstädter Historikers Paul Wislicenus, der

[35]) Burbage and Shakespeare's Stage. By Mrs. C. C. Stopes. Alexander Moring, Ltd., The De La More Press, 32 George Street, Hanover Square, London W., 1913. xvi u. 272 S.

uns seit 1910 mehrere Schriften und Aufsätze zu der Frage geliefert hat und uns soeben einen neuen Baustein, betitelt «Nachweise zu Shakespeares Totenmaske»,[36]) vorgelegt hat. Wenn die Mainzer Totenmaske wirklich echt ist, so war es auffallend, daß ihre Züge so wenig mit dem bestbeglaubigten Porträt Shakespeares, dem aus dem Besitz des Herzogs von Chandos stammenden Ölbildnis der National Portrait Gallery, übereinstimmten. Dieses Bedenken ist nun aber dadurch einigermaßen gemildert, daß unser Verfasser den Nachweis führt, daß das Chandos-Porträt in einem wiederholt übermalten Zustande auf uns gekommen ist und daß das ursprüngliche Bildnis, so wie es sich in den Jahren 1856—1866 — aus dem letzteren Jahre haben wir noch eine Photographie des alten Zustandes durch die Arundel Society — wohl auf Grund energischer Reinigung darbot, mit der Totenmaske größere Ähnlichkeit zeigt. Daß ein bloßes Betrachten der Chandos-Photographie von 1866 und der Totenmaske auch den hartnäckigsten Zweifler von der absoluten Identität beider überzeugen müsse, kann ich vom Standpunkt des nicht ikonographisch geschulten Kunstfreundes allerdings nicht zugeben. Aber jedenfalls erhalten wir die Versicherung, daß die Abmessungen der Gesichtsformen und des Schädels bei beiden absolut übereinstimmen. Seit 1866 ist das arg zerstörte und verblaßte Bild sehr stark und zwar recht ungeschickt übermalt worden, so daß es einen völlig anderen, nicht eben geistvollen Gesichtsausdruck erhalten hat, der allerdings in den offiziellen Photographien durch Retouche veredelt wird. Schon vorher hat das Bild ähnliche Schicksale durchgemacht. Schon 1784 sagte Malone von ihm, daß es irgendwann nach seiner Herstellung übermalt worden sei und sich jetzt im Zustande des Verfalles befinde. 1827 dagegen fand A. Wivell das Bild wiederum ganz frisch übermalt. Die alte Kopie des Bildes, die zwischen 1691—94 von dem berühmten Sir Henry Kneller hergestellt ist und sich im Besitz des Grafen Fitzwilliam zu Wentworth Woodhouse befindet, müßte, so sollte man erwarten, uns am besten über den ursprünglichen Zustand des Bildes aufklären. Das ist aber nicht der Fall, weil Kneller offenbar seine Vorlage stark modisch umstilisiert hat. Was im einzelnen über die Geschichte unseres Bildes gesagt wird, erregt mir oft großes Bedenken. Und bedauerlich finde ich es auch, daß uns kaum alles zum Selbsturteilen nötige Material geboten wird. So fehlen Abbildungen der beiden wichtigsten alten Kopien des Chandos-Porträts, der von Kneller und der von W. Humphrey. Ungern vermißt man nähere Angaben über Zeit und Vorbild der letzten Übermalung, über die die Akten der National Portrait Gallery doch sicherlich Auskunft geben müßten. Man versteht auch nicht, wie die hier als Tafel III gegebene Photographie des jetzigen Zustandes des Chandos-Porträts, die nach des Verfassers einleitenden Versicherungen unretouchiert sein müßte, sich zu der gänzlich abweichenden «unretouchierten Originalphotographie» verhält, die er uns 1910 in seinem ersten Buche gegeben hat. Damit hängt ein weiterer Mangel zusammen: daß bei fast allen Photographien die Angaben über das Datum der Aufnahme und das Größenverhältnis zum Original fehlen. — Eine zweite Schwierigkeit für die Echtheitserklärung der Totenmaske liegt in der Tatsache, daß die bald nach Shakespeares Tode hergestellte Shakespeare-Büste über dem Grabmal in Stratford einen gänzlich anderen Gesichtsausdruck darbietet. Unser Verfasser hat sich daher der überaus dankenswerten Aufgabe

[36]) Paul Wislicenus, Nachweise zu Shakespeares Totenmaske. Die Echtheit der Maske. Jena, Eugen Diederichs Verlag, 1913. 100 S. 50 Bildtafeln.

unterzogen, im Verein mit dem Bildhauer Robert Cauer nach bildhauerischen Gesichtspunkten die Grabesbüste und die Totenmaske abzumessen. Dabei ergab sich, daß von 15 Maßen 10 genau stimmten. Wislicenus behauptet nun, daß es in der Natur nicht vorkäme, daß zwei verschiedene Köpfe in diesen 10 Maßen übereinstimmten; somit müsse die Totenmaske und die Grabesbüste auf ein und denselben menschlichen Kopf zurückgehen. Die Mainzer Totenmaske habe also jedenfalls der Stratforder Grabesbüste als bildhauerische Vorlage gedient. Es muß die Sache der Anatomen und Bildhauer sein festzustellen, ob wirklich jene 10 Maße zur absolut sicheren Identifikation eines Menschenkopfes ausreichen. Wenn unser Verfasser zum Beweise dafür die 76 Schädelmessungen anführt, die sich in dem Lehrbuch der Schädellehre von His und Rütimeyer (1864) befinden, so ist dagegen einzuwenden, daß jene Schädeltabellen doch mit ganz anderen Zielen aufgestellt sind und wahrscheinlich möglichst verschiedene Schädel dafür ausgewählt sind. Die völlige Verschiedenheit des Gesichtsausdruckes zwischen der Totenmaske und der Grabesbüste, namentlich die engeren Backenknochen, die kleineren Augen und die kürzere Nase der Büste, wird damit erklärt, daß anläßlich der 1748 erfolgten Reparatur der Büste durch den Malermeister Hall in Stratford nicht nur eine Übermalung, sondern auch (?) eine Abmeißelung des vielleicht arg zerstoßenen Gesichtes vorgenommen sein könnte. Wir müssen es dem eifrigen Vorkämpfer der Echtheit der Totenmaske Dank wissen, daß er uns abermals wichtige Bausteine für seine Thesen geliefert hat. Um so mehr müssen wir es aber bedauern, daß er sich auch in dem vorliegenden Büchlein noch nicht zu jener leidenschaftslosen, objektiven, geduldigen Betrachtungsweise durchgerungen hat, die allein eine wissenschaftliche Beweisführung ermöglicht, und daß er auch hier sich mehr auf das Überreden denn auf das Überzeugen verlegt. Dies zeigt sich in der Art, wie auch hier mit Stimmungsmache gearbeitet wird, wie entgegenstehende Ansichten und Möglichkeiten unfreundlich beiseite geschoben werden, und wie stets die fertige, abgerundete Meinung des Verfassers dem Beweismaterial vorangestellt wird. Es zeigt sich dies aber auch in der oft großen Unklarheit der Beweisführung und gefährlichen Ungenauigkeit der Ausdrucksweise, sowie in der Leichtigkeit, mit der ein ehemals hochbewertetes Beweismittel jetzt als völlig nebensächlich hingestellt wird. Ein typisches Beispiel bildet gleich der zweite Satz des Buches, der von vornherein einen falschen Eindruck hervorruft: «Niemand zweifelt ernstlich, daß die Maske echt ist» heißt es da; und doch braucht man nur das erste beste Handbuch nachzuschlagen, um dort Ausdrücke wie die «angebliche Totenmaske» (Wolff) oder die *alleged death-mask* (S. Lee) zu lesen. Und hat Wislicenus so wenig die Stimmung in Weimar und Frankfurt, als er die Maske vorführte, zu fühlen vermocht, wenn er sich schon meiner wiederholten Gespräche mit ihm nicht erinnern sollte, die ihm keinen Zweifel darüber lassen konnten, daß ich zu den Zahlreichen gehöre, die mit der Möglichkeit der Echtheit zwar rechnen, aber sie bisher nicht für erwiesen halten? Angesichts solcher Tatsachen verstehe ich nicht recht, wie der obige Satz überhaupt geschrieben werden konnte. Auch die Urteile der Gewährsmänner werden nicht immer mit wünschenswerter Vorsicht verwendet. Über die Jahreszahl 1616 auf dem Rande der Maske heißt es: «sie ist in Buchstabenformen jener Zeit gehalten»; und im Laufe der Untersuchung wird die Zahl mehrmals so verwendet, als ob es feststände, daß sie aus dem 17 Jahrhundert und nicht aus einer anderen Zeit stamme.

Tatsächlich lautete das Gutachten des Konservators des Münchener Münzkabinetts aber nur dahin (wie uns Wislicenus selbst in seiner ersten Broschüre S. 69 angibt), daß «die Jahreszahl den Formen der Zeit nicht widerspricht»; und ich weiß durch persönliche Unterredung, daß jener Fachmann es zwar für möglich hält, daß die Zahl aus dem 16. Jahrhundert stammt, andererseits aber die Formen so wenig charakteristisch ausgeprägt findet, daß er sie positiv einer bestimmten Zeit nicht zuschreiben kann. Bedauerlich finde ich endlich, daß die philologischen Kenntnisse unseres Verfassers nicht immer ausreichen, um ihn vor unzureichenden oder falschen Übersetzungen und damit irrigen Deutungen seines urkundlichen Beweismateriales zu bewahren. Am schlimmsten zeigt sich das bei der Verwertung der Zeugnisse für die Auffindung der Totenmaske. Auf Grund des nicht sehr klaren und obendrein in nicht einwandfreiem Englisch vorliegenden Fundberichtes (1850) des Entdeckers, des Hofmalers Ludwig Becker, stellt unser Verfasser die Sache so dar, als ob nicht daran zu zweifeln sei, daß die Totenmaske der Sammlung des Mainzer Domherrn Grafen Kesselstadt (1753—1841) entstamme. Wislicenus gibt uns nämlich folgende arg verzeichnete Darstellung der Fundumstände: (1.) Becker kauft bei dem Antiquitätenhändler S. Jourdan in Mainz ein Bildchen, das Shakespeare auf dem Totenbette darstellen soll, jedoch die falsche Jahreszahl 1637 trägt. (2.) Noch vor Abschluß des Verkaufes macht er den Antiquitätenhändler darauf aufmerksam, daß die Jahreszahl zu Shakespeares Tode nicht stimme, daß also vielleicht das Bildchen nach einem älterem Bilde oder einer Totenmaske gemalt sei, worauf ihm (3.) der Antiquitätenhändler sofort unaufgefordert mitteilt, daß er auf der Kesselstadt'schen Auktion eine Totenmaske gesehen habe. Hier sind von Wislicenus drei Vorgänge örtlich und zeitlich zusammengerückt und auf dieselbe Person, den Antiquitätenhändler Jourdan, bezogen, die bei richtiger Übersetzung des Fundberichtes und unvoreingenommener Lektüre sich als zeitlich und örtlich nicht zusammenhängende Vorgänge erweisen. Daß vor Abschluß des Kaufes Becker auf die Unstimmigkeit mit der Jahreszahl hingewiesen, steht mit keinem Worte in dem Fundberichte. Ebenso nicht, daß er zu dem Antiquitätenhändler Jourdan davon gesprochen. Becker hat hierüber, wie der Bericht sagt, mit *brother antiquarians*, d. h. Sammlerkollegen, gesprochen; also überhaupt nicht mit Antiquitätenhändlern, sondern mit Antiquitätenliebhabern; denn nur letzteres kann das englische Wort bedeuten, wie uns schon der von Wislicenus übersehene Zusatz *brother* deutlich zeigt. Akt 1 und 2 können also unmöglich in einen einzigen, einheitlichen Vorgang zusammenfallen. Eher wäre das möglich bei Akt 2 und 3, obschon auch hier betont werden muß, daß der Fundbericht darüber nichts sagt und gerade so gut eine Trennung der beiden Vorgänge zuläßt. Der Plural *brother antiquarians* läßt sogar eher vermuten, daß Becker seine Mutmaßung über die Existenz einer älteren Vorlage seines Totenbildchens bei verschiedenen Gelegenheiten geäußert hat und daß, erst nachdem er mit mehreren Leuten darüber gesprochen, ihm die Nachricht von einem Gips der Kesselstadt'schen Sammlung zugegangen ist. Auf keinen Fall ist es aber angängig, ohne weiteres, wie es Wislicenus tut, auch jenen dritten Vorgang auf Jourdan zu beziehen. Fallen diese drei Vorgänge aber nicht in einen einzigen zusammen, so entfallen damit auch die Schlußfolgerungen, die Wislicenus daran anknüpft, um die Herkunft der Maske aus der Kesselstadtschen Sammlung zu beweisen; und es entfällt damit leider auch die stärkste

Stütze für seine Echtheitshypothese. Noch ein paar weitere Übersetzungsfehler kommen hinzu, die Wislicenus' Beweisführung schwächen. Die Leute, welche Beckers Aufmerksamkeit auf den bei der Kesselstadt'schen Auktion auftauchenden Gipsabguß hingelenkt hatten, sollen nach Wislicenus klar eine Totenmaske bezeichnet haben; denn der Bericht spreche von einem «Gipskopf von sog. 'Pariser Abguß'», der «wegen seines melancholischen Aussehens nur wenig Beachtung gefunden hatte». «Melancholisches Aussehen» und «Gipskopf» — ergo eine Totenmaske. Aber auch diese Schlußfolgerung beruht auf falschen Voraussetzungen; denn *a plaster of Paris cast* bedeutet nur einen «Abguß aus gebranntem Gips», nicht aber einen «Gipskopf aus sog. Pariser Abguß» — *plaster of Paris* gehört zusammen und bedeutet «durch Brennen kalzinierten Gips» —; und *on account of its melancholy appearance* heißt hier im Zusammenhange «wegen seines traurigen, unansehnlichen Zustandes», nicht aber «wegen seines melancholischen Aussehens». Warum sollte auch gerade die Zeit der Romantik an dem melancholischen Gesichtsausdrucke eines Bildnisses Anstoß genommen haben?! Nachdem wir so den Sinn berichtigt, wird sich uns ein ganz anderes Bild von den Fundumständen ergeben: 1847 kauft der Hofmaler Becker in Mainz beim Antiquar Jourdan ein aus der Kesselstadt'schen Auktion (1842) herstammendes Miniatur-Totenbild mit dem Datum 1637, das auf dem Lederrahmen den Namen Shakespeare in Goldpressung trägt. Da die Jahreszahl 1637 nicht zu Shakespeares Todesjahr stimmt, äußert er anderen Sammlern gegenüber — vermutlich wiederholt — die Vermutung, sein Totenbildchen werde wohl auf eine ältere Vorlage, ein Bild, eine Statue oder einen Gipsabguß zurückgehen; — Antiquitätenbesitzer sind bekanntlich immer stark im Äußern von Vermutungen, wenn es sich um die Echtheit ihrer Altertümer handelt. Als er wieder einmal diese Vermutung vorträgt, sagt ihm einer der Anwesenden, — ob ein Antiquitätenhändler oder ein Sammler wissen wir nicht —, daß er sich erinnere, auf der Kesselstadt'schen Auktion einen unansehnlichen Gipsabguß gesehen zu haben. Das ist eine Spur, die nun von Becker eifrig verfolgt wird. Endlich «nach zweijährigem fruchtlosen Suchen und Herumfragen» — nämlich nach einem Totenbild oder einer Totenmaske Shakespeares — gelingt es Becker, das Langersehnte in Gestalt der jetzt vorliegenden Totenmaske bei einem Trödler zu finden. Dieser letzte Satz des Fundberichtes verdient unsere besondere Beachtung. Denn er zerstört die öfter von Wislicenus wiederholte Behauptung, daß zu einer Fälschung der Maske im Jahre 1849 kein psychologischer Grund vorhanden gewesen sei, weil niemand sich um Totenmasken damals gekümmert habe. Man bedenke doch nur: ein bekannter Antiquitätensammler fragt ganze zwei Jahre lang, in erster Linie natürlich bei Mainzer Antiquitäten- und Althändlern herum, ob sie nicht ein Totenbild mit der Zahl 1616, womöglich auch noch mit dem Namen Shakespeare besäßen. Ist es da sogar unerklärlich, wenn ein pfiffiger Antiquitätenhändler auf die Idee kommt, dem gut zahlenden Sammler eine solche Maske herstellen zu lassen, und sich dazu sogar die Maße der damals genügend bekannten Stratforder Grabesbüste verschafft und schlauer Weise nur soviel hinzufügt als zur Identifikation unbedingt nötig ist, nämlich das vom Patron verlangte Todesjahr? Ich betone, daß ich hiermit nur die Unhaltbarkeit der Wislicenus'schen Deduktion aus dem Fundberichte klarlegen will, daß trotzdem aus anderen Gründen die Totenmaske echt sein kann. Gänzlich unhaltbar sind auch alle Schlußfolgerungen, die Wislicenus an die mangelhafte

Wiedergabe der Grabesbüste in Dugdale's «Warwickshire» (1656) und Rowe's und Pope's Shakespeare-Ausgaben knüpft. Denn jeder Archäologe und Kunsthistoriker weiß, welch unglaubliche Freiheiten sich die Holzschnitte und Stiche des 16.—18. Jhs. bei der Abbildung von Kunstwerken gestatteten, die vielfach soweit gehen, daß uns heute ein Wiedererkennen der Originale oft kaum mehr möglich ist. Und wer sich speziell von der Unzuverlässigkeit der Dugdale'schen Abbildungen überzeugen will, der vergleiche nur das Carew-Grabdenkmal der Stratforder Pfarrkirche mit seiner gänzlich freien Nachbildung in Dugdale's «Warwickshire» (beide wiedergegeben bei Andrew Lang, «Shakespeare, Bacon, and the Great Unknown», 1912, S. 180). — Ich muß mir versagen, weitere Beispiele für die Unsicherheit der Wislicenus'schen Schlußfolgerungen hier anzuführen. Aber der Leser wird mit mir wohl den dringenden Wunsch nicht unterdrücken können, es möchte nun nach den wichtigen Vorarbeiten von Wislicenus die Frage von denen in die Hand genommen werden, die in erster Linie die wissenschaftliche Schulung zu ihrer Lösung besitzen, nämlich von den in Ikonographie erfahrenen Kunsthistorikern.

An den Stätten zu wandeln, wo Shakespeare gelebt, seine Jugendeindrücke empfangen und seinen heiteren Lebensabend genossen hat, wird stets für den Shakespeare-Freund eines der reizvollsten und eindruckvollsten Erlebnisse sein. Wer das in Person nicht tun kann, wird wenigstens im Geiste einmal dort umherschweifen wollen und dazu sind solche Bücher wie Henry C. Shelley's *Shakesepare and Stratford*[37]) trefflich geeignet. Hier werden wir zu Shakespeares Geburtshaus geführt, zur Stelle, wo sein späteres Wohnhaus New Place stand, zu der prächtigen gotischen Pfarrkirche am Avon, in der Shakespeare getauft ward und sicherlich manchem Gottesdienste in der Jugend und im Alter beigewohnt hat und heute noch begraben liegt; und überall erfahren wir, was sich für historische Erinnerungen an diese ehrwürdigen Stätten knüpfen. Auch einen Spaziergang durch die Stadt dürfen wir machen zur alten Clopton-Brücke, zu Shakespeares Lateinschule, zur alten Gildenkapelle, zur wundervollen Holzfaçade des sog. Harvard-Hauses u. a. m. Zum Schluß dürfen wir die umliegenden Ortschaften, wie Shottery mit dem malerischen Hause von Shakespeares Frau, Charlecote mit Sir Thomas Lucy's prächtigem Edelsitz, Snitterfield, den Geburtsort von Shakespeares Vater, Wilmcote mit dem Geburtshause seiner Mutter, aufsuchen. Über ein Dutzend gut ausgeführter photographischer Reproduktionen machen all diese Stätten auch dem Auge des Lesers sichtbar.

Die Anti-Shakespeareaner haben es gut gemeint mit uns in diesem Jahre. Wenigstens ist mir ausnahmsweise kein Bacon-Buch aus England und Amerika zugegangen. Nur aus Deutschland liegt mir ein übrigens recht harmloses Werk der Freiin von Blomberg[38]) vor, die, angeregt durch Mrs. Gallup es sich nicht hat verdrießen lassen, für deutsche Leser ein Inventar über die Rüstkammer der Baconianer aufzunehmen, und dabei selbst die rostigsten Inventarstücke nicht übergehen zu dürfen geglaubt hat. Unsere Baronin befindet sich in der glücklichen Lage, nur Baconianer-Literatur zu kennen; und so braucht sie in ihrem

[37]) The Literary Shrines Series: Shakespeare and Stratford. By Henry C. Shelley. Illustrated from Photographs by the Author. London, Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent and Co., Ltd., [1913]. 207 S. 16 Lichtbilder. Preis: 3s. 6d. net.

[38]) Bacon—Shakespeare? Der Wahrheit die Ehre! Ein Beitrag zur Bacon-Shakespeare-Frage. Von Adelheid Maria Freiin von Blomberg. Karlsruhe u. Leipzig, Hofbuchhandlung Friedrich Gutsch, [1913]. 111 S. 42 Abbildungen. Preis: 3 M.

naiven Glauben sich nicht durch irgendwelche nun wahrlich häufig genug vorgebrachten Gegenargumente stören zu lassen. Ja, ihre Unschuld in Shakespeare-Dingen geht soweit, daß ihr Buch auch nicht die Kenntnis eines einzigen Werke der ernsthaften Shakespeare-Literatur verrät. Natürlich ist auch das vorliegende Bacon-Buch wieder reich mit Faksimiles, Titelblättern und Porträts versehen, ohne die der richtige Baconianer ja eben nicht fertig werden kann.

Auch darin zeigt sich ein Fortschritt in der Shakespeare-Bacon Frage, daß gleich zwei recht gute Widerlegungen des Bacon-Mythus erschienen sind. Das eine ist ein kleines, sehr billiges Heftchen einer Dame, Mary Rose,[39]) die unter dem Titel *Baconian Myths* in aller Kürze, doch sehr geschickt und zuverlässig eine ganze Anzahl von Gegenargumenten zusammenstellt. Daß Shakespeare nicht in einer bücherlosen, unliterarischen Gegend aufgewachsen ist, beweist schon die bloße Nennung einiger aus Stratford stammender oder damit in Verbindung stehender Zeitgenossen, wie z. B. des Sir George Carew, des ersten High Steward der Stadt, von dem noch heute dort ein Buch in der Birthplace Library aufbewahrt wird; oder des reichen Thomas Coombe, dem Shakespeare sein Schwert vermacht und der ein Impresa-Buch *Theatre of fine Devises, conteyning an hundred morall Emblemes* aus dem Französischen übersetzt und laut Buchhändlerregister 1594 von Shakespeares erstem Verleger, dem Stratforder Richard Field, in London hat drucken lassen (— dies ist oben Seite 19 nachzutragen); oder des Sir Thomas Lucy aus dem nahen Charlecote, der auf seinem Grabmal mit einer Bücherreihe im Hintergrund dargestellt ist und in seinem Epitaph selbst als «lebendige Bibliothek» bezeichnet wird; oder des Dichters Sir Fulke Greville, der lange Archivar von Stratford und Vertreter der Grafschaft im Parlament gewesen war; oder des Dichterpatrons Endymion Porter aus dem nahen Mickleton, der um 1630 an einer Debatte über Shakespeares klassische Bildung im Hause des Direktors von Eton teilnahm. Auch die Leute, die in Shakespeares Familie hineinheiraten, sind keine ungebildeten Männer: der ausgezeichnete berühmte Arzt Dr. Hall, der eine große Bibliothek besaß, die zum großen Teil von seinem Schwiegervater ererbt sein mag; oder Shakespeares zweiter Schwiegersohn, Thomas Quiney, der als Stadtkämmerer seine Berichte ganz vorzüglich ausarbeitete und sogar mit französischen Zitaten ausschmückte. Dessen Bruder George Quiney wurde Kantor und Schulmeister und war so «gelehrt», daß Dr. Hall seinen Tod dem zu vielen Studieren zuschrieb (*over-much study*). Wer sich wundert, daß in Shakespeares Testament keine Bücher erwähnt werden, darf nicht vergesssen, daß ein gleiches auch bei dem Testamente des hochgelahrten Kirchenhistorikers Hooker zutrifft. Wer sich — übrigens völlig unberechtigt — über einen angeblich niedrigen Beruf von Shakespeares Vater aufregt, muß bedenken, daß Kardinal Wolsey einen Schlächter zum Vater gehabt hat und daß Marlowe als Schuster und Ben Jonson als Maurer gearbeitet haben. Wer an der falschen Zeichnung des linken Ärmels auf dem Droeshout-Bildnis Anstoß nimmt, beachte, daß dieselbe Art der Zeichnung sogar bei einem Bilde von Holbein vorkommt. Überall zeigt sich unsere Verfasserin trefflich orientiert; und sie zitiert manches, was man nicht überall findet. So z. B. (wohl aus Lees Stratford) folgenden interessanten Beschluß der Stadträte von Stratford aus dem Jahre 1612, die seitdem allerdings

[39]) Baconian Myths: Notes on Two Great Englishmen and Their Defamers. By Mary Rose. Stratford-on-Avon, Shakespeare Press, 4, Sheep Street, [1913]. 39 S. Preis: 2d., geb. 1s.

reichlich haben Abbitte leisten müssen: *The inconvenience of plaies being verie seriouslie considered of, with the unlawfulnesse and howe contrarie the sufferance of them is againste the orders heartofore made and againste the examples of other well governed citties and burrowes, the Companie heare are contented and theie conclude that the penaltie of* 10*s. imposed in Mr. Bakers yeare for breakinge the order shall from henceforth be* £ 10 *upon breakers of that order: and this to holde untill the nexte common councell, and from thenceforth for ever.* Mit *for ever* soll man überhaupt vorsichtig sein.

Mit dem schweren Geschütz einer erstaunlichen Gelehrsamkeit und Belesenheit rückt J. M. Robertson[40]) in einem dicken Bande der *Baconian Heresy* zu Leibe. Da er es für unmöglich erklärt, bei der Verschiedenheit der Theorien der Anti-Shakespeareaner alle zu behandeln, hat er sich besonders zwei Punkte herausgewählt und diese allerdings so gründlich behandelt, daß für einen wissenschaftlich denkenden Menschen dieselben nun ein für allemal erledigt sind: nämlich die angeblichen juristischen Fachkenntnisse Shakespeares und seine angebliche klassische Gelehrsamkeit. Was den ersten Punkt betrifft, so zeigt er überzeugend, daß das ganze elisabethanische Zeitalter von einer förmlichen Streit- und Prozeßsucht erfüllt war. Shakespeare's Vater hat 37 Prozesse geführt, zum Teil mit seinen besten Freunden. Einer der Prozesse hat sich bis 1597 hingezogen, so daß sich auch der Dichter mit der Unterlage desselben, einem von Rechtsausdrücken strotzenden Abkommen zwischen seinem Vater und Robert Webbe vom Jahre 1579 hat vertraut machen müssen. Überraschender ist uns zu sehen, wie auch die Schriften anderer Elisabethaner, wie Ben Jonson, Dekker, Heywood, Massinger, Webster, Nash, Drayton u. a. m., geradezu gespickt sind mit juristischen Fachausdrücken. Daß zudem Shakespeares Gebrauch der Rechtsausdrücke nicht immer korrekt ist, hat schon Lord Campbell zugegeben und ist neuerdings von Devecmon *In re Shakespeare's Legal Acquirements* weiter erhärtet worden. Noch ausführlicher ist die Frage nach Shakespeares klassischer Gelehrsamkeit erörtert. Teils handelt es sich hier um Gemeinplätze, die auch ohne ein Zurückgehen auf antike Autoren selbständig formuliert sein können. Anderenteils handelt es sich um Stellen, wo die Übereinstimmung so gering ist, daß ein einigermaßen kritischer Sinn einen Zusammenhang überhaupt nicht zuzugestehen vermag. Zudem ist es nicht schwer, viele solcher, angeblich antiken Autoren entnommenen Stellen auch bei anderen Elisabethanern nachzuweisen. Dies gilt besonders auch von einigen 220 Wörtern, die angeblich Shakespeare aus dem Latein geschöpft haben soll, die aber schon Generationen vor ihm in englischen Büchern vorkommen. Ähnlich steht es mit den angeblichen Entlehnungen aus Bacon's *Promus*, für die namentlich Crawford (Collectanea II) Parallelen aus Ben Jonson beigebracht hat. In den Schlußkapiteln geht unser Verfasser dazu über, auch positiv die Unmöglichkeit der Bacon-Theorie nachzuweisen, indem er die große Verschiedenheit des Prosastiles von Shakespeare und Bacon, ihres englischen Wortschatzes, ihrer geistigen Interessen und ihrer Persönlichkeit des näheren darlegt. Ich kann hinzufügen, daß nach Sievers Shakespeare und Bacon auch einen verschiedenen Stimmtypus repräsentieren. Zweifellos haben wir es hier mit einem vortrefflichen Buche zu tun, das auch abgesehen von der Bacon-Frage soviel positives Ver-

[40]) The Baconian Heresy. A Confutation by J. M. Robertson. London S. W., Herbert Jenkins, Ltd., MCMXIII. xx u. 612 S. Preis: 21s. net.

gleichsmaterial bietet, daß es in keiner Shakespeare-Bibliothek fehlen sollte. Ob es freilich auf die Baconianer viel Eindruck machen wird, ist mir fraglich, da sie ja mit wenigen Ausnahmen sich ihre Zirkel durch Einwände nicht stören lassen. Trösten wir uns indes mit der Tatsache, die auch meinen Erfahrungen vollkommen entspricht: *no expert in Elizabethan literature, indeed no good scholar in English literature, has ever held the heresy.* — Auf einen für die Dichterbiographie nicht unwichtigen Punkt geht Robertson im Vorbeigehen noch ein. Er meint nämlich, daß John Shakespeares Weigerung, eine Schuld einzulösen, sowie sein Nichterscheinen im Statdtrat und seine verschiedenen Geldstrafen vielleicht nicht aus Zahlungsunfähigkeit zu erklären seien — denn er besaß ja auf jeden Fall noch Grundbesitz sowie Mobiliar —, sondern daß ersteres vielleicht nur ein Advokatenkniff gewesen, letzteres aber durch sein Rekusantentum den Puritanern gegenüber veranlaßt sei. Jedenfalls verdiente dieser Punkt nähere Untersuchung, weil darauf allein die Annahme des pekuniären Rückgangs von Shakespeares Vater und die Notwendigkeit, den Sohn aus der Schule zu nehmen, gefolgert wird.

5. Sprache und Metrik.

Literarisch wie sprachlich können wir Shakespeare nur dann vollkommen würdigen, wenn wir ihn im Zusammenhange der Gesamtentwicklung betrachten; und so kann auch die Sprache Shakespeares nur dann richtig beurteilt werden, wenn sie eingereiht wird in den Zusammenhang der englischen Sprachgeschichte. Leider fehlte es uns bisher völlig an wirklich geeigneten Büchern hierzu; und so müssen wir es mit der größten Freude begrüßen, daß wir endlich eine allen wissenschaftlichen Anforderung gerecht werdende englische Sprachgeschichte in Karl Luicks «Historischer Grammatik der englischen Sprache»[41]) erhalten. Das Werk, das Laut- und Formenlehre umfassen soll, ist auf 10 Lieferungen berechnet, von denen zwei bereits vorliegen und zu den schönsten Erwartungen uns berechtigen.

Die Syntax mußte Luick ausschließen, weil es bei dem Fehlen genügender Vorarbeiten zur Zeit noch nicht möglich ist, die syntaktische Entwicklung in derselben umfassenden Weise vorzuführen, wie es bei der Laut- und Flexionslehre gefordert werden kann und muß In etwas wird diese Lücke nun ausgefüllt durch den eben erschienenen 2. Band, der *Modern English Grammar* von Otto Jespersen,[42]) der sich in jeder Beziehung seinem Vorgänger ebenbürtig an die Seite stellt (Jb. 46, 320), ja ihn an Wichtigkeit noch um ein Bedeutendes übertrifft. Was wir hier erhalten, ist noch nicht die ganze Syntax, sondern nur die Syntax des Nomens und Pronomens. Aber diese Kapitel sind hier in einer Tiefe sprachlicher Auffassung und mit einer Fülle modernen und älteren Belegmateriales behandelt, wie das bisher in keinem Syntaxbuche zu finden war. Im Mittelpunkt des Ganzen steht die heutige Syntax; und gerade für den heutigen Sprachgebrauch und seine Tendenzen hat das Werk uns große Überraschungen

[41]) Historische Grammatik der englischen Sprache. Von Dr. Karl Luick. I. Band: Einleitung, Lautgeschichte [bisher erschienen 2 Lieferungen = 320 S.]. Leipzig, Chr. Herm. Tauchnitz, 1914. Preis: die Lieferung 4 M.

[42]) Germanistische Bibliothek, herausgegeben von Wilhelm Streitberg: A Modern English Grammar on Historical Principles. By Otto Jespersen. Part II. Syntax. First Volume. Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1914. xxviii u. 486 S. Preis: 9 M., geb. 10 M.

gebracht, die recht deutlich zeigen, wie stark die englische Syntax noch in der Fortentwicklung begriffen ist. Ja, wenn man etwas dem Buche zum Vorwurf machen wollte, so könnte es nur das sein, daß es zuviel Gewicht auf solche doch immerhin nur erst vereinzelt hervortretende Weiterbildungen legt und den unerfahrenen Leser oft nicht genügend erkennen läßt, was von der überwiegenden Mehrzahl der Engländer als eine nicht nachzuahmende Kühnheit empfunden wird, was als korrektes Englisch gilt. Überall, wo es zur Erklärung der modernen Verhältnisse nötig ist, werden die syntaktischen Erscheinungen auf die ältere Zeit, ja bis ins Altenglische hinab, zurückverfolgt, so daß namentlich auch der syntaktische Brauch Shakespeares in vollem Lichte erscheint. Bei der Jugend der syntaktischen Wissenschaft ist es selbstverständlich, daß ein anderer hie und da zu anderen Auffassungen neigen wird, wie ich mir z. B. nicht ganz Jespersen's Auffassung solcher Wortgruppen wie *gold watch* zu eigen machen kann. Aber das tut natürlich dem Werke keinerlei Abbruch. Wie glücklich die akademische Jugend, die an der Hand zwei solcher Führer wie Luick und Jespersen die schwierigen Pfade englischer Sprachentwicklung betreten kann!

Die Einzelarbeit regt sich immer noch am stärksten auf dem Gebiete der Lautlehre. R. E. Zachrisson[43]) hat uns eine zusammenfassende Darstellung der Entwicklung der englischen Tonvokale von 1400—1700 vorgelegt, die sich durch eine stärkere Heranziehung der Privatbriefe des 15. Jahrhunderts sowie der französischen Orthoepisten des 16. Jahrhunderts auszeichnet. Auf Grund seines neuen Materials ist der Verfasser geneigt, die neuenglischen Lautveränderungen zum Teil früher anzusetzen als bisher angenommen wurde. Sein Gesamtresultat gipfelt in den beiden Sätzen: die sog. neuenglische Vokalverschiebung fällt im wesentlichen schon ins 15. Jahrhundert, und die Aussprache des elisabethanischen Englisch muß bereits eine starke Ähnlichkeit mit der heutigen gehabt haben. Letzteres ist besonders deshalb wichtig, weil bekanntlich Vietor und andere eine verhältnismäßig archaische Aussprache für Shakespeare annehmen.

Die französischen Grammatiker-Zeugnisse für die englische Aussprache des 16. bis 18. Jahrhunderts waren schon kurz vor Zachrisson von einem Deutschen, Theo Spira,[44]) einer sorgfältigen Untersuchung unterzogen worden. Speziell mit den Aussprachelehren, die der Cambridger Professor Thomas Smith (1513—77) in seiner englischen Grammatik (1568) gegeben hat, beschäftigt sich eine Gießener Dissertation von Otto Deibel.[45])

Was den Wortschatz Shakespeares angeht, so ließ sich auch dieser erst an der Hand eines Wörterbuches des gesamten elisabethanischen Wortschatzes wirklich beurteilen. Bis wir ein solches erhalten, wird wohl noch lange währen; und so sind wir dankbar, jetzt wenigstens ein kurzes Glossar über die heute ausgestorbenen Wörter der Tudor- und Stuart-Zeit zu haben. Zurück geht dies *Glossary of Tudor and Stuart Words*[46]) auf Wortsammlungen, die Prof.

[43]) Pronunciation of English Vowels, 1400—1700. By R. E. Zachrisson. Göteborg, Wald. Zachrissons Boktryckeri, 1913. xiv u. 232 S. Preis: 4 Kr. 50.

[44]) Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, Heft CXV: Die englische Lautentwicklung nach französischen Grammatiker-Zeugnissen. Von Theo Spira. Straßburg, Karl J. Trübner, 1912. xi u. 278 S. Preis: 8 M.

[45]) Thomas Smith, De recta et emendata linguae Anglicae scriptione Dialogus (1568). Von Otto Deibel. Gießener Dissertation. Halle a. S., Buchdruckerei des Waisenhauses, 1912. 71 S.

[46]) A Glossary of Tudor and Stuart Words, especially from the Dramatists. Collected by

Skeat in seinen Musestunden bei der Lektüre elisabethanischer Dramatiker sich gemacht hat. Sein Freund A. L. Mayhew hat das Ganze revidiert, druckfertig gemacht und mit wichtigen Zusätzen, namentlich etymologischer Art, versehen.

Von allen formalen Seiten des Shakespeare-Dramas wird kaum eine andere augenblicklich von der Wissenschaft so stiefmütterlich behandelt wie die Metrik, ein Schicksal, das übrigens Shakespeare mit allen anderen englischen Dichtern teilt. Verhältnismäßig am stärksten ausgebildet ist die Verwendung metrischer Eigentümlichkeiten zur Festlegung der relativen Chronologie der Dramen, die namentlich von Furnivall und Conrad gepflegt worden ist. Auf diesen Bahnen wandelt auch eine Arbeit von Anna Kerrl, «Über die metrischen Unterschiede von Shakespeares King John und Julius Caesar»,[47]) die aus einer Preisschrift der Bonner Universität hervorgegangen ist. Bekanntlich zeigen gewisse metrische Eigentümlichkeiten eine so regelmäßige Zu- oder Abnahme im Verlauf von Shakespeares Dichtertätigkeit, daß man aus der Skala ihres prozentualen Vorkommens die zeitliche Reihenfolge der Dramen festzulegen unternommen hat. Überraschende Widersprüche zeigen sich nun aber, sobald wir diese Zahlen für die einzelnen Szenen innerhalb eines Dramas gesondert betrachten. Unsere Verfasserin hat die beiden Dramen «König Johann» und «Julius Caesar» in dieser Weise Szene für Szene ausgezählt und ist dabei zu dem Ergebnis gekommen, daß im allgemeinen auch innerhalb desselben Dramas sich ein Fortschreiten der Prozentzahlen geltend macht, nur daß in den genannten beiden Stücken gewisse Szenen, im «König Johann» III 2 und 3, IV 1 sowie im «Julius Caesar» IV 2 und 3 (außer V. 181—195), bei allen metrischen Merkmalen eine Ausnahmestellung einnehmen, die sich nur durch die Annahme einer späteren Abfassung oder späteren Überarbeitung erklären lasse. Aber auch unter den einzelnen Akten zeigen sich solche Unterschiede in den Zahlen, daß man auf verschiedene Abfassungszeiten der einzelnen Teile der beiden Dramen schließen dürfe. Akt I hebt sich bei beiden Dramen stark von den anderen ab, so daß er durch eine Pause in der Arbeit von den übrigen getrennt sein müsse. Auch zwischen dem III. und IV. Akte von «König Johann» scheint eine solche Pause eingetreten zu sein, so daß sich offenbar die Abfassung des Dramas über mehrere Jahre hin erstreckte, woraus sich auch technische Eigentümlichkeiten des Dramas erklären. Unter diesen metrischen Kriterien für die Chronologie verwendet unsere Verfasserin zum ersten Mal auch das Auftreten der schweren Satzpausen im Versinnern; und es scheint, daß dieses neue Kriterium neben dem sog. gebrochenen (d. h. auf 2 Personen verteilten) Verse und dem Enjambement zu den sichersten chronologischen Kriterien gehört. Die Arbeit zeigt in allem peinlichste Sorgfalt und strenge Methode, wenn auch in den sprachlichen und metrischen Auffassungen manches Bedenkliche erscheint, das mich dem Gesamtergebnis gegenüber doch skeptisch stimmt.

6. Zeitkultur.

Es hat lange gedauert, bis man sich in Deutschland der Erkenntnis erschloß, daß auch die Gartenkunst eine wichtige Kulturerscheinung ist und das

Walter W. Skeat. Edited with Additions by A. L. Mayhew. Oxford, at the Clarendon Press, 1914. xix u. 461 S. Preis: 5s. net.

[47]) Bonner Studien zur englischen Philologie, herausgegeben von K. D. Bülbring, Heft X: Die metrischen Unterschiede von Shakespeares King John und Julius Caesar. Eine chronologische Untersuchung von Dr. Anna Kerrl. Bonner Preisschrift. Bonn, Peter Hanstein, 1913. x u. 189 S. Preis: 6 M.

rege Interesse des Kunsthistorikers, Ästhetikers und Kulturhistorikers beanspruchen darf. Zu den Schriften, die uns auf diesem Gebiete die letzten Jahre gebracht haben, gesellt sich nun als reife Frucht einer langjährigen Arbeit eine große, umfassende «Geschichte der Gartenkunst» von Marie Luise Gothein,[48]) beginnend mit dem ägyptischen, westasiatischen, griechischen, römischen und byzantinischen Garten und fortschreitend zur abendländischen Gartenkunst in Mittelalter, Renaissance, Romantik und Jetztzeit. Der abendländische Garten, der uns hier am meisten interessiert, hat seine Grundlage im mittelalterlichen Heil- und Kräutergarten des Klosters, dessen viereckige Gestalt durch die umschließenden Kreuzgänge und dessen Einteilung in vier Hauptbeete durch die beiden, den Ein- und Ausgängen gemäß sich kreuzenden Wege natürlich bedingt war. In Italien entwickelt sich im 15. Jahrhundert unter dem Einfluß der antik-römischen Gartenkunst eine neue Form, der streng formale Renaissance-Garten, der bald nach Spanien, Portugal, Frankreich, England, Deutschland und Holland übertragen wird und in seiner Grundanlage, wenn auch mannigfach verändert und weitergebildet, die Barock- und Rokokozeit überdauert. Eine völlige Umwälzung des Gartenbaustils trat erst im 18. Jahrhundert in England ein, wo sich wesentlich infolge des Umschwunges ästhetischer Allgemeinüberzeugungen und im Zusammenhange mit dem neuen romantischen Naturgefühle der freie Landschaftsgarten entwickelte, der gegen Ende des Jahrhunderts vom Herzog Franz von Dessau und von Goethe auch in Deutschland eingeführt wurde. Wenn Shakespeare vom Garten spricht, so hat er naturgemäß den Garten seiner Zeit, also den streng geregelten Renaissance-Garten mit seinen verschnittenen Hecken, spielerisch ausgelegten Beeten und verdeckten Laubgängen vor Augen. Wie er sich aber im einzelnen den Garten dachte, läßt sich aus zwei Gründen nicht so genau sagen. Einmal kennen wir den englischen Renaissance-Garten weniger gut als den italienischen, weil die bekannte Gartenliebe des Engländers zu fortwährender Anpassung der alten Gärten an den Zeitgeschmack geführt hat und zugleich infolge des Tiefstandes aller graphisch-malerischen Künste im elisabethanischen England bildliche Darstellungen der alten Gärten nur ganz vereinzelt uns vorliegen. Der andere Grund aber ist der, daß Shakespeare selbst uns nur flüchtige Andeutungen über seinen Garten gegeben hat. Gewiß war ihm, dem im halbländlichen Stratford aufgewachsenen Bürgersohne, die freie Natur in Wiese, Wald und Feld mehr ans Herz gewachsen als der gekünstelte Renaissance-Garten des Aristokraten und Patriziers, während der aristokratische Bacon gerade diesem einen eigenen Essay gewidmet hat, in dem er, wenn im einzelnen auch über den Zeitgeschmack sich erhebend, doch den typischen Renaissance-Garten empfohlen hat. Die Hauptzüge des Renaissance-Gartens lassen sich aber gleichwohl aus Shakespeares Andeutungen herausfühlen. Die hohe Backsteinmauer, die da, wo Gebäudeteile diesen Dienst nicht versahen, die nötige Scheidewand zwischen der stilisierten Gartenkunst und der freien Natur bilden mußte, erscheint sowohl in «Romeo und Julia» (*the orchard walls are high and hard to climb* II 2, 63 und *he leaped this orchard wall* II 1, 5) wie in «Heinrich VI.»

---

[48]) Marie Luise Gothein, Geschichte der Gartenkunst. I. Band: Von Ägypten bis zur Renaissance in Italien, Spanien und Portugal. Mit 311 Tafeln und Illustrationen. vii u. 446 S. II. Band: Von der Renaissance in Frankreich bis zur Gegenwart. Mit 326 Tafeln und Illustrationen. 506 S. Herausgegeben mit Unterstützung der Königlichen Akademie des Bauwesens in Berlin. Verlegt bei Eugen Diederichs in Jena, 1914. Preis: 40 M., geb. 48 M.

(*on a brick wall have I climbed into this garden* b IV 10, 8) und «Maß für Maß» (*he hath a garden circummured with brick* IV 1, 28). Sie läßt uns auch die metaphorische Benennung Englands als *our sea-walled garden* in «Richard II.» (III 4, 43) erst recht verstehen. Auch macht sie den Garten zum Stelldichein- und Versteckplatz erst völlig geeignet («Maß für Maß» IV 1, 28 ff.; «Viel Lärm um Nichts» V 1, 182). An das Spalierobst, das man an diesen Mauern zu ziehen pflegte, erinnern die Aprikosen, die der Gärtner seinen Lehrling in «Richard II.» (III 4, 29) aufzubinden heißt. Eine weitere Eigentümlichkeit des Renaissance-Gartens ist es, daß er sich scharf in verschiedene Teile gliedert: den Ziergarten, den Baum- und Gemüsegarten und den Rasensportplatz. Von diesen erwähnt Shakespeare wiederholt den Baumgarten, der damals noch zu einem guten Teile mit Obstbäumen bepflanzt war und deswegen den Namen *orchard* führte, aber in erster Linie doch als schattenspendender Spazierort diente. Darum wird der *orchard* auch bei Shakespeare so häufig zu Spaziergängen benutzt («Zähmung der Widerspenstigen» II 1, 112; «Viel Lärm um Nichts» III 1, 5; «Heinrich IV.» b I 1, 4; «Troilus» III 2, 17). Das schließt natürlich nicht aus, daß man sich in die Lauben des Baumgartens mit einem Buch hinsetzte («Viel Lärm um Nichts» II 3, 4) oder auch in der Sommerschwüle zum Schlafe niederlegte («Hamlet» I 5, 35, 59). Diese Bedeutung von *orchard* als «Baumgarten» neben dem eigentlichen Ziergarten, welcher als Hauptgarten oft prägnant mit *garden* bezeichnet wird, muß umso stärker betont werden, als fast alle bisherigen Shakespeare-Wörterbücher die beiden Wörter *orchard* und *garden* als völlige Synonyma betrachten. Neben dem Baumgarten und dem Ziergarten gab es noch einen Rasenplatz, das sog. *bowling green*, das auch bei Shakespeare zu allerhand Sport und Kegelspiel («Richard II.» III 4, 3) oder auch zum Tanzen («Richard II.» III 4, 6) benutzt wurde. In den Ziergärten, den sog. Parterres, bleibt die alte quadratische Gesamtform sowie die Beeteinteilung in vier quadratische Kompartimente, die mit Hecken eingefaßt waren («Richard II.» III 4, 46), in den elisabethanischen Gärten durchaus erhalten. Aber innerhalb dieser Kompartimente gestattet man sich die größte Freiheit in Bezug auf die Form der Beete. Eines der frühesten Parterre-Muster sind die Bandverschlingungen, die sog. *knots*, die vielfach durch hellen Sand aus dem grünen Grund herausgehoben wurden: Bacon's *knots or figures with divers coloured earths*. Diese verschlungenen Beete scheinen in England besonders beliebt gewesen zu sein und sind daher nicht nur von Shakespeare ausdrücklich genannt (*her knots disordered* «Richard II.» III 4, 46; *thy curious-knotted garden* «Verlorene Liebesmüh» I 1, 249, wo Schlegel nicht sehr klar von einem «seltsam geschürzten Garten» spricht), sondern auch bei Googe, Fabyan, Lilly («Euphues» p. 187 und «Campaspe» III 4), Ben Jonson, Shirley, Milton (Par. Lost IV 242) u. a. erwähnt. Ja, wie stark sich diese Bezeichnung dem Volksbewußtsein eingeprägt hat, zeigt am klarsten die Tatsache, daß in den heutigen englischen Dialekten mehrfach *knot* die übliche Bezeichnung für Blumenbeet geblieben ist, nämlich in Warwick, Worcester, Hereford, Shropshire Dorset, Somerset und Devon. Auch die Gliederung eines der Parterrefelder in die Form eines Labyrinths oder Irrgartens, wie sie in keiner größeren Anlage damals fehlte, ist Shakespeare nicht unbekannt: solch ein *maze* begegnet im «Sommernachtstraum» (*the quaint mazes in the wanton green, for lack of tread, are indistinguishable* II 1, 99) und in der «Lucretia» (1151 *one encompassed with a winding maze*) und übertragen im «Sturm» (*here's a maze trod, indeed, through*

forth-rights and meanders III 3, 2 und *this is as strange a maze as e'er men trod* V 1, 241). Um das Parterre herum oder auch als Trennungswände zwischen den verschiedenen Bezirken des Gartens gab es sog. *alleys*, d. s. nicht offene Baumalleen, wie man nach der späteren Bedeutung des Wortes vermuten könnte, sondern gedeckte, mit Gitterwerk versehene, überwachsene Baumgänge, die hauptsächlich zu schattigen Spaziergängen dienten: *a covert alley upon carpenter's work, about* 12 *foot in height, by which you may go in shade into the garden*, wie Bacon sagt. Bei Shakespeare sieht man dort Hero mit ihren Mädchen lustwandeln, als sie die Beatrice verliebt machen wollen (*as we do trace this alley up and down* «Viel Lärm um Nichts» III 1, 16), wie auch vorher Claudio mit dem Prinzen in vertrautem Gespräche dort gewandelt war (I 2, 10: *the Prince and Count Claudio walking in a thick-pleached alley in mine orchard*). Außer mannigfachen Lauben, *arbours* oder *bowers* («Heinrich IV.» b V 3, 2; «Viel Lärm um Nichts» II 3, 38; III 1, 7) gab es meist ein geräumiges, steinernes Gartenhaus (*garden-house*), in dem Bankette abgehalten werden konnten. Es bildet den Stelldicheinplatz, wo sich Marina unerkannt ihrem ehemaligen Geliebten hingibt («Maß für Maß» V 212 und 229). Von irgendwelchen Terrassen oder einem Aussichtshügel (*mount*), wie sie damals üblich waren, hören wir bei Shakespeare nichts, wie auch Fontänen nicht im Zusammenhang mit Gärten bei ihm erwähnt sind, wenn auch in «Andronicus» III 1, 123 und «Sommernachtstraum» II 1, 84 *fountains* wahrscheinlich auf eine Gartenfontäne zu beziehen ist. Man mag sich dabei erinnern, daß ohnehin Niveauunterschiede und Wasserkünste im englischen Renaissance-Garten nicht annähernd die Rolle spielen wie im italienischen. Daß die Hecken und Sträucher zu Fantasieformen verschnitten wurden — *images cut out in juniper or other garden stuff*, wie es Bacon nennt —, ist uns bei Shakespeare nicht ausdrücklich gesagt. Wir können es aber wohl aus dem Worte *trimmed* in «Richard II.» (III 4, 56) entnehmen. Auch haben wir ein deutliches Zeugnis für Baumverschnitt in dem wunderlichen Romanzendrama *The Gentleman of Venice* (ca. 1634) von James Shirley, wo es von einem Gärtner heißt (I 2): *When I am digging, he is cutting unicorns and lions in some hedge, or else devising new knots upon the ground, drawing out crowns and the duke's arms, castles and cannons in them: here gallies, there a ship giving a broadside; here out of turf he carves a senator with all his robes, making a speech to Time that grows hard by, and twenty curiosities, — I think he means to embroider all the garden.* Vielleicht ist es nicht überflüssig, darauf hinzuweisen, daß das Wort *park* bei Shakespeare nicht einen Garten, sondern ein umzäuntes Wildgehege bedeutet (vgl. besonders «Verlorene Liebesmüh» III 1, 165: *the princess comes to hunt here in the park*). Wir Mitglieder der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft dürfen von dem prächtigen Buche nicht scheiden ohne ein warmes Wort des Dankes dafür, daß uns die Verfasserin auch die Entstehung des Weimarer Parkes, eines der ersten englischen Landschaftsgärten in Deutschland, der so innig mit unserer Shakespeare-Verehrung verwoben ist, in so lichtvoller und liebevoller Weise geschildert hat.

Eine wichtige Seite des elisabethanischen Lebens, die in der Dramenliteratur nur schwach angedeutet ist, haben wir in der damals schreckliche Dimensionen annehmenden Vagabondage und Gaunerplage zu sehen. Da die literarische Seite der Frage bereits mehrfach erörtert ist, wirft eine recht gründ-

liche Studie von Frank Aydelotte,[49]) betitelt *Elizabethan Rogues and Vagabonds*, die Frage auf, ob das, was uns in der Gaunerliteratur der damaligen Zeit erzählt wird, der Wirklichkeit entsprach oder nur Fiktion ist. Es ergibt sich dabei, daß die ersten Broschüren über Bettlerei und Gaunerei Tatsächliches zu schildern bemüht sind, weil sie Abhilfe schaffen oder wenigstens Aufklärung bieten wollen. Als man aber sieht, wie begierig das Bürgerpublikum nach dieser Literatur greift, da beeilen sich zahlreiche Skribenten, dem Bedürfnis nach dieser Art Unterhaltungslektüre entgegenzukommen, auch ohne persönliche Kenntnis der Dinge zu haben. Man schreibt in großem Umfange die Vorgänger einfach ab, und sogar Green hat sich an zwei oder drei Stellen solche wörtlichen Entlehnungen gestattet. Eigentlich muß man scharf unterscheiden zwischen den niederen Bettler-Vagabunden, die sich aus den untersten Kreisen rekrutieren, und den gewerbsmäßigen Kavalier-Prellern, unter denen sich manch ein verkrachter Vornehmer findet. Die Bettler-Vagabunden haben sich zu einer wahren Landplage im England des 16. Jahrhunderts herausgebildet, wenn auch die uns überlieferten Zahlen — 1517 soll es 1000 Bettler in London gegeben haben, und 1569 sogar 13000 — als bloße Schätzungen übertrieben sein mögen. Die große Zahl Arbeitsloser erklärt sich aus den ökonomischen Umwälzungen, die England von 1350 bis 1550 durchzumachen hatte. Das Anwachsen der englischen Wollindustrie im 15. Jahrhundert hatte dazu geführt, daß immer größere Landstrecken dem viele Arbeitskräfte erfordernden Ackerbau entzogen und der mit wenigen Hirten zu betreibenden Schafzucht dienstbar gemacht wurden, wodurch Tausende von Menschen und Arbeitern brotlos wurden. Die hieraus und aus anderen Gründen sich ergebende Wertsteigerung des Ackerbodens, die zu fortwährender Erhöhung des Pachtzinses führte, nötigte außerdem viele Pächter, die Bodenbewirtschaftung aufzugeben. Eine andere Quelle des Vagabundentums waren die großen Scharen feudaler Dienstmannen, die die großen Herren im 15. Jahrhundert zu halten gewohnt waren, nun aber in den Zeiten des Friedens entlassen mußten. Endlich trug auch die Aufhebung der Klöster zur Vermehrung der Bettler bei, indem sie nicht nur die zahlreichen Almosenempfänger, die die Klöster durch ihre Mildtätigkeit zum Teil erst herangezogen hatten, sondern auch Scharen heimatloser, ungebildeter Mönche ihrer Ernährungsquelle beraubte. Scharf getrennt von den einheimischen Bettlern bleiben damals noch die Zigeuner, die seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts sich in England nachweisen lassen und als *Egyptians* oder auch *gipsies* bezeichnet werden. Ob sie, wie vielfach behauptet wird, wirklich den Morris-Tanz nach England gebracht haben, muß dahingestellt bleiben. Eine förmliche Kunst des Bettelns und eine Scheidung in verschiedene Bettlerarten bildete sich bald heraus, wie wir namentlich aus Thomas Harman's *Caveat for Common Cursetors* (1566) erkennen können. Die englische Gesetzgebung suchte anfangs durch strenge Strafen dem Vagabundieren zu steuern. Man sah aber bald ein, daß die wirksamste Bekämpfung in der Nötigung zur Arbeit liege und daß Hilfe für die Arbeitsunfähigkeit besser durch eine offizielle Armensteuer als durch private Mildtätigkeit erzielt werde. Nach dieser Richtung hin hat sich die elisabethanische Armengesetzgebung von 1572, 1597 und 1601 als sehr wirksam erwiesen. Schwieriger zu fassen und

[49]) Oxford Historical and Literary Studies, issued under the direction of C. H. Firth and Walter Raleigh. Vol. I: Elizabethan Rogues and Vagabonds. By Frank Aydelotte. Oxford, at the Clarendon Press, 1913. xii u. 187 S. 6 Tafeln u. 15 Textillustrationen. Preis: 7s. 6d. net.

gesetzlich zu bekämpfen war jene andere Gruppe der professionellen Falschspieler und Bravados, weil sie sehr viel weniger zahlreich waren, ihr Werk mehr im geheimen betrieben und obendrein sich vielfach der Protektion der höchsten Kreise zu erfreuen hatten. Gesetzlich war zwar das Glücksspiel seit den Tagen Heinrichs VIII. verboten; das hinderte aber nicht, daß dieser König und seine Nachfolger besondere Lizenzen zur Errichtung von Spielhäusern an Günstlinge, namentlich an ihre eigenen königlichen *groom-porters* verliehen.

Einen wichtigen Beitrag zur Renaissance-Pädagogik bietet uns Foster Watson[50]) in seiner Übersetzung der lateinischen Schrift *De tradendis disciplinis* (1531) des Spaniers Juan Luis Vives (1492—1540). In einer sehr gelehrten, umfangreichen Einleitung sucht Prof. Watson darzulegen, daß vielleicht Vives eher als Erasmus den Anspruch erheben könne, der größte europäische Pädagog in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gewesen zu sein.

Leipzig. Max Förster.

Shakespeares Vorläufer, Zeitgenossen und Nachfolger.

1. Drama.

Die wichtigste Neuerscheinung auf dem Gebiete des elisabethanischen Dramas ist der 2. Band der *Representative English Comedies*, welcher unter Oberleitung von Ch. M. Gayley[51]) fünf Komödien von Shakespeares Zeitgenossen in sorgfältiger, auf die alten Drucke basierter Neuausgabe darbietet: Ben Jonson's *Every Man in His Humour*, *Epicæne* und *The Alchemist* herausgegeben von Herford, Gayley und Smithson sowie Chapman-Jonson-Marston's *Eastward Hoe* herausgegeben von Cunliffe und den anonymen *Merry Devil of Edmonton* herausgegeben von Manley. Jedem Drama sind kurze, aber treffliche Einleitungen über Entstehung, dramatische Technik, Datierung, Quellen, Überlieferung, Stellung in der Gesamtgeschichte der englischen Komödie und dergl. beigegeben. Eine Gesamteinleitung aus der Feder Gayley's bietet uns eine vergleichende Übersicht über die englische Komödie von 1597 bis 1625. Auffallend ist, daß von den 250 Komödien, die damals von Shakespeares Zeitgenossen geschrieben sind, nur ein einziges, Massinger's *A New Way to Pay Old Debts*, sich auf der modernen Bühne gehalten hat, während Shakespeares 17 Komödien sich sämtlich heute noch als lebensfähig erweisen, wenn auch zwei von ihnen ihres peinlichen Sujets wegen selten auf den Brettern erscheinen. Wenn wir die Hofvorstellungen in den Jahren 1591—1603 durchmustern, so ergibt sich, daß Shakespeares Truppe während dieser Zeit 37 mal bei Hofe spielen mußte, während z. B. die Admiralstruppe nur 10 mal befohlen wurde. Keine Truppe hat sich bei Hofe auch nur annähernd solcher Beliebtheit

[50]) Vives: On Education. A Translation of the *De tradendis disciplinis* of Juan Luis Vives. Together with an Introduction by Foster Watson. Cambridge, at the University Press, 1913. clvii u. 328 S. Mit 1 Porträt. Preis: 5s. net.

[51]) Representative English Comedies. With Introductory Essays and Notes, an Historical View of Our Earlier Comedy, and Other Monographs. By Various Writers under the General Editorship of Charles Mills Gayley. New York, The Macmillan Company (London, Macmillan and Co., Ltd.). Vol. I: From the Beginnings to Shakespeare. 4. Abdruck 1912, xcii u. 686 S. Preis: 6s. 6d.; Vol. II: The Later Contemporaries of Shakespeare: Ben Jonson and Others. 1913. lix u. 586 S. Preis: 8s. 6d.

erfreut wie die Shakespeare'sche. Und wenn wir nach den Gründen hierfür fragen, so scheinen ebensowohl die hervorragenden Leistungen ihrer Schauspieler wie die Vortrefflichkeit der von ihnen gespielten Stücke in Betracht zu kommen. Wir verstehen dies umsomehr, wenn wir bedenken, daß Shakespeare, soweit wir wissen, der einzige Dramendichter seiner Truppe war und diese somit wohl zumeist Shakespeare'sche Stücke aufgeführt hat. In dieser Annahme werden wir bestärkt durch die Tatsache, daß unter den 15 Stücken, die Shakespeares Truppe in den Jahren 1598—1603 bei Hofe spielte, nur ein einziges nicht von Shakespeare ist, nämlich Ben Jonson's *Every Man out of His Humour*, was um so mehr bedeuten will, wenn wir bedenken, daß Shakespeare damals 27 Rivalen in der Komödiendichtung hatte. Daß die letzteren gegen Shakespeares Leistungen nicht aufkommen konnten, wird zum Teil damit zusammenhängen, daß sie alle für den Theateragenten Henslowe arbeiteten, der als ein gerissener Geschäftsmann seine Dichter aufs äußerste ausnutzte, sie zu maßloser Eile antrieb und zu unkünstlerischer Kompagnie-Arbeit nötigte. Die Komödiendichter der Henslowe-Gruppe pflegten die alte pseudo-historische, rührselige Komödie (Drayton, Munday, Chettle) oder das neue satyrische Sittenstück (Ben Jonson, Chapman, Marston) oder die volkstümliche romantische Komödie (Dekker, Middleton, Heywood). Die letzteren Dichter sollen in einem dritten, bereits im Druck befindlichen Bande behandelt werden. Für die Trefflichkeit des vorliegenden Werkes zeugt der Umstand, daß von dem 1903 zuerst erschienenen ersten Bande bereits ein vierter Abdruck (1912) nötig geworden ist.

Ein sehr wichtiges Buch ist Mary Sullivan's *Court Masques of James* I,[52]) die meines Wissens zum ersten Male die kulturhistorische Seite der Hofmaske in gebührendes Licht rückt. An der Hand eines reichen historischen Materiales, in dem die fremden Gesandtschaftsberichte eine Hauptrolle spielen, weist sie uns nach, daß die Hofmaske eine große Bedeutung für die Diplomatie hatte, ja geradezu zu diplomatischen Zwecken verwendet wurde. An den Maskenaufführungen nahmen auch die Mitglieder der königlichen Familie und der Hofgesellschaft teil, deren Mitwirkung sich allerdings im wesentlichen darauf beschränkte, in kostbaren Gewändern zu erscheinen und bei den Tänzen mitzutun. Alle schwierigeren Rollen, die Deklamation oder Singen erforderten, wurden indes von Berufsschauspielern ausgeführt. Bei der Einübung der Maskenspiele, die manchmal sehr viele Proben erforderten — von 50 Tagen wird uns einmal berichtet — wurde wiederum die Hilfe der Berufsschauspieler in Anspruch genommen. Und wir haben mehrere Belege dafür, wie in den Tagen einer Maskenvorbereitung der Hof in fortwährendem Botenkonnex mit den King's Players, also Shakespeares Schauspielertruppe, stand. Wenn bei solchen Gelegenheiten die Schauspieler Seite an Seite mit Königinnen und Prinzen zu agieren hatten, so darf es uns nicht wundernehmen, daß ein Schauspieler wie Shakespeare sich solch intime Kenntnis der Allüren von Fürsten und Königen erworben hat. Auch andere Dinge bei Hofe, wie z. B. die Kostbarkeit der Bühnenausstattung und das Auftreten von Damen in den Frauenrollen, mögen den Dichter nachdenklich gestimmt und Reformen auf dem Volkstheater vorbereitet haben. Ein eigenes Kapitel ist den Kosten der Hofmaksen gewidmet, die ganz immense

[52]) Court Masques of James I. Their Influence on Shakespeare and the Public Theatres. By Mary Sullivan. Illustrated [mit 4 Lichtbildern]. G. P. Putnam's Sons, New York and London, The Knickerbocker Press, 1913. xi u. 259 S.

Summen, bis zu £ 21 000, verschlangen. Die Ausführungsdauer dieser Hofmasken ist eine recht beträchtliche gewesen: gewöhnlich scheinen sie — einschließlich der Tanzeinlagen — drei Stunden beansprucht zu haben; doch hören wir auch von einer Maske, *Pleasure Reconciled to Virtue* (1617/18), die von 6 Uhr abends bis halb 3 Uhr nachts gedauert haben soll. Bei dieser Gelegenheit teilt uns die Verfasserin auch zwei Urkunden-Notizen über die Spieldauer zweier Universitätsaufführungen mit, die deswegen besonders beachtenswert sind, weil sie weit hinausgehen über jene zweistündige Spieldauer, die man auf Grund zweier Shakespeare-Stellen (*the two hours' traffic of our stage* Romeo Prol. 14 und *they . . . may see away their shilling richly in two short hours* Heinrich VIII. Prol. 14) allzu sehr verallgemeinernd für alle Shakespeare-Aufführungen anzusetzen pflegt. Wenigstens in Hof- und Universitätskreisen muß man jedenfalls an wesentlich längere Spielzeiten gewöhnt gewesen sein. Denn als König Jacob 1605 der Universität Oxford einen Besuch abstattete, spielte man ihm am 27. August in Christ Church eine lateinische Komödie vor, die über drei Stunden dauerte, und tags darauf eine Tragödie von « Ajax and Ulysses, » die sogar vier Stunden in Anspruch nahm, was allerdings als besonders lang empfunden wurde (*Vpon Tuesday the 27 of August . . . after supper his Majestie, the Queene, and Prince, with the noblemen had a comedie played before them in Latine in Christ Church Hall, which continued the space of three houres and more. . . . Vpon Wednesday at night after supper, there was a tragedie, set out by Magdalen Colledge men, acted before his Majestie in Christ Church Hall, which was verie long, for it continued from nine till one of the clocke, the subiect whereof was Ajax and Vlisses*). Unter dem Belegmaterial des umfangreichen Anhanges finden wir manche für Shakespeare wichtige Stelle. So wird der Rangunterschied zwischen den *grooms of the chamber* — zu diesen gehörten die Schauspieler — und den *grooms of the privy chamber* betont. Wenn die Ernennungsurkunde der Shakespeare'schen Truppe zu Hofschauspielern den Zusatz *without fee* enthält, so bedeutet das nicht, daß sie ohne Honorar nun bei Hofe zu spielen hatten, sondern nur, daß für die Beförderung keine Sporteln erhoben worden sind. Die Einnahmen der *grooms of the chamber* setzten sich zusammen aus einem regelmäßigen Jahresgehalt, einem Weihnachtsgeschenk, gelegentlichen Douceurs von königlichen und anderen Personen und einem Anteil an den Sporteln, die Barone bei ihrer Ernennung zu zahlen hatten. Außerdem stand ihnen ein regelmäßiger freier Mittagstisch zur Verfügung, den sie unter gewissen Umständen in Geldeswert empfangen konnten. Wir haben allen Anlaß, den weiteren Veröffentlichungen, die uns die Verfasserin in Aussicht stellt, mit Erwartung entgegenzusehen, zumal wenn dort manches, was hier nur angedeutet ist, weiter ausgeführt wird.

Der in der englischen Literaturgeschichte aus moralischen Bedenken unverdientermaßen vernachlässigten Restaurationskomödie hat sich John Palmer[53]) angenommen in einem Buche *The Comedy of Manners*, in dem er uns die vier größten Vertreter dieser Gattung, Wycherley, Congreve, Vanbrugh und Farquhar, in ihrem Leben und ihren Werken vorführt und auch den Broschürenkampf erörtert, den Jeremy Collier's Angriff auf die Immoralität der englischen Bühne (1697) hervorgerufen hatte. Collier's moralische Verurteilung unserer Komödien hat ihnen in der Schätzung des großen Publikums unendlichen Scha-

[53]) The Comedy of Manners. By John Palmer. London, G. Bell and Sons, Ltd., 1913. xi u. 308 S. Preis: 10s. 6d. net.

den zugefügt, indem es ihre künstlerische Bedeutung mit Moral überdeckte. Als sie dann durch die Bemühungen der Romantiker Hazlitt, Lamb und Hunt eben wieder begannen, sich ihren Platz in der englischen Literatur zu erobern, hat Macaulay mit genau derselben Waffe sie ein zweites Mal zu Boden geschlagen, ein Schlag, von dem sie sich auch heute noch nicht erholt haben.

Gehen wir nun zu den einzelnen Dramen über, so treten uns zunächst eine Anzahl Stücke entgegen, die in den letzten beiden Jahren von der Malone Society in diplomatischen Abdrücken veröffentlicht sind. Zunächst zwei Stücke, die noch stark an die mittelalterlichen Volksschauspiele erinnern. An die alten Mysterien über «Christi Auferstehung» knüpft an das Zwischenspiel, dem in der von J. Dover Wilson und Bertram Dobell besorgten Erstausgabe der Titel *The Resurrection of Our Lord*[54]) gegeben ist. Das Stück ist in handschriftlicher Aufzeichnung auf uns gekommen, die sich jetzt in der Sammlung des Buchhändlers Bertram Dobell befindet. Wie der Inhalt und die alte Paginierung beweisen, sind am Anfang und am Ende sowie an drei Stellen des Inneren mehrere Blätter verloren gegangen, so daß uns das Stück eigentlich nur in 4 Fragmenten vorliegt. Die laufenden Titel am Seitenkopfe (*The first day's play* und *The second day's play*) lehren uns, daß das ganze Drama in zwei Stücke zerlegt war, die an zwei verschiedenen Tagen gespielt werden sollten. Die Handschrift ist von einer Hand in einem recht sorgfältigen, leicht lesbaren Gerichtsschreiber-Duktus etwa zwischen 1580—1630 geschrieben. Offenbar hat der Kopist seine Vorlage öfter nicht lesen können, wie nicht nur verschiedene sinnlose, offenbar verderbte Stellen beweisen, sondern direkt durch häufige Fragezeichen vom Schreiber selbst angedeutet ist. Heftige Angriffe auf Rom beweisen uns, daß das Stück zu jenen protestantischen Kampfdramen gehört, die unter kontinentalem Einflusse in den Jahren 1530—60 in England verfaßt wurden. Da der Bischof John Bale zu den Hauptvertretern dieser protestantischen Tendenzdramatik gehört und er selbst unter seinen Dramen zwei *De sepultura et resurrectione Christi* nennt, so ist stark mit der Möglichkeit zu rechnen, daß wir hier ein verlorenes Drama Bale's vor uns haben, wozu auch das hier gebrauchte eigentümliche Metrum von knüppelversartigen, gereimten Langzeilen gut passen würde.

Eine Übergangsform von der aussterbenden Gattung des Zwischenspiels zur Sittenkomödie bietet uns das Stück *The Contention between Liberality and Prodigality*,[55]) welches uns W. W. Greg nach der Quartausgabe von 1602 in einem Faksimile-Druck vorlegt. Das Verurteilungsdekret der Prodigality wird im Stücke selbst in der letzten Szene mit *the fourth day of February, in the three and forty year of the prosperous reign of Elizabeth, our dread sovereign* datiert, das wäre also der 4. Febr. 1601. Da laut Titelblatt das Stück vor der Königin gespielt ist, hat man dieses Datum für die Erstaufführung des Stückes angenommen. Nun weist unser Herausgeber aber darauf hin, daß für den 4. Febr. dieses Jahres eine Hofvorstellung nicht belegt ist, wohl aber für den 22. Febr.; — möglich also, daß die Vorstellung ursprünglich für den 4. Febr. angesetzt, aber auf den 22. des Monats verschoben war. Wenn im Prolog entschuldigend

[54]) The Resurrection of Our Lord. The Malone Society Reprints 1912. [Printed for the Malone Society by Horace Hart, M. A., at the Oxford University Press]. viii u. 42 S. Mit 2 Faksimiles.

[55]) The Contention between Liberality and Prodigality 1602. The Malone Society Reprints 1913. [Printed for the Malone Society by Horace Hart, M. A., at the Oxford University Press.] vii u. 47 unpag. S. Mit 2 Faksimiles.

auf *childish years* hingewiesen wird, so hat man das früher auf die Unerfahrenheit eines jugendlichen Autors bezogen. Da jene Hofvorstellung am 22. Febr. 1601 von den königlichen Kapellknaben gegeben wurde, ist wahrscheinlicher die Jugendlichkeit der Darsteller gemeint. Beachtenswert ist, daß das Stück ganz in kontinentaler Weise in Akte und Szenen eingeteilt ist.

Eine romantische Komödie haben wir in *The Weakest goeth to the Wall*,[56]) welches uns nach der Quarto von 1600 von W. W. Greg vorgelegt ist. Der Stoff dieses früher fälschlich Dekker und Webster zugeschriebenen Stückes ist der ersten Novelle in Barnaby Rich's *Farewell to Military Profession* (1581) entnommen; also muß das Drama zwischen 1582 und 1600 gedichtet sein.

Weiter erhalten wir vier realistische Komödien, die das zeitgenössische Leben schildern wollen. Die erste derselben, das anonyme Stück *The Wit of a Woman*,[57]) welches sich noch der italienischen Einkleidung bedient, wird uns nach der einzigen Quarto von 1604 von W. W. Greg vorgelegt. Die verschiedenen Exemplare dieser Quarto zeigen das 4. Blatt des 2. Bogens in verschiedenem Korrekturstadium. Leider ist der Text sehr verderbt überliefert. Die Namen der Sprecher sind völlig verdruckt, die Reden falschen Personen zugewiesen, und die Bühnenanweisungen unrichtig gesetzt oder ausgelassen. Trotz des Personenverzeichnisses auf der 3. Seite ist es nicht möglich, die richtigen Namen aller Sprecher festzustellen, noch auch ihre verwandtschaftlichen oder sonstigen Beziehungen mit Sicherheit herauszufinden. — Eines englischen Gewandes bedienen sich die drei anderen Komödien. Die Komödie *Englishmen for My Money*,[58]) die jetzt meist nach ihrem Untertitel *A Woman will have Her Will* benannt wird, bietet uns W. W. Greg nach der ältesten Quarto von 1616. Die beiden Exemplare des Britischen Museums und der Bodleiana weisen wiederum drei Druckbogen in verschiedenem Korrekturstadium auf. Ins Buchhändlerregister war das Stück bereits 1601 eingetragen. Entstanden muß es aber schon vor dem Frühjahr 1598 sein, weil am 18. Febr. dieses Jahres Philipp Henslowe Honorar für das Stück an William Haughton gezahlt hat, der dadurch als der Verfasser erwiesen wird. Das zweite Stück, *The Two Angry Women of Abington*,[59]) bietet uns W. W. Greg nach der ältesten Quarto von 1599, deren verschiedene Exemplare abermals verschiedene Korrekturstadien aufweisen. Aus dem Jahre 1599 liegen uns zwei Quartodrucke vor, von denen sich derjenige mit zwei Verlegernamen typographisch als der ältere erweist. Der Verfasser ist nach Henslowe's Rechnungsbuch Henry Porter; doch kann der Eintrag vom 22. Dez. 1598 sich kaum auf das vorliegende Stück beziehen, da es nicht als «zweiter Teil» bezeichnet werden kann. Die bei Henslowe genannte Fortsetzung scheint uns also verloren gegangen zu sein. Immerhin beweist der Ein-

---

[56]) The Weakest goeth to the Wall 1600. The Malone Society Reprints 1912. [Printed for the Malone Society by Horace Hart, M. A., at the Oxford University Press.] viii u. 70 unpag. S. Mit 3 Faksimiles.

[57]) The Wit of a Woman 1604. The Malone Society Reprints 1913. [Printed for the Malone Society by Horace Hart, M. A., at the Oxford University Press.] ix u. 60 unpag. S. Mit 2 Faksimiles.

[58]) Englishmen for My Money 1616. The Malone Society Reprints 1912. [Printed for the Malone Society by Horace Hart, M. A., at the Oxford University Press.] x u. 80 unpag. S. Mit 3 Faksimiles.

[59]) The Two Angry Women of Abington 1599. The Malone Society Reprints 1912. [Printed for the Malone Society by Horace Hart, M. A., at the Oxford University Press.] xii u. 90 unpag. S. Mit 4 Faksimiles.

trag die Existenz unseres Stückes im Jahre 1598. Die dritte realistische Komödie, *Wily Beguiled*,[60]) die uns W. W. Greg nach der Quarto von 1606 vorlegt, entstammt offenbar akademischen Kreisen, und zwar speziell wohl dem Cambridger Parnassus-Kreise. Sechs noch erhaltene Druckausgaben zeigen uns, wie beliebt das Stück gewesen ist. Eine Anspielung auf die Expedition nach Cadiz dürfte die Abfassungszeit nicht weit hinter 1596 verlegen. Dazu stimmen die offenbaren Echos aus dem «Kaufmann von Venedig», «Romeo und Julia» und dem «Sommernachtstraum», die man in dem Stück entdeckt hat.

Eine Komödie in althistorischer Einkleidung haben wir in dem anonymen Stück *Look about You*,[61]) das uns nach der Quarto von 1600 von W. W. Greg vorgelegt wird. Da das Drama laut Titelblatt von der Admiralstruppe aufgeführt ist, die damals in Henslowe's Theater *The Rose* spielte, und sich in Henslowe's Rechnungsbuch ein Eintrag findet, daß er im Juli 1601 einem gewissen Anthony Wadeson Honorar gezahlt hat für ein Stück *The Honourable Life of the Humorous Earl of Gloucester with his Conquest of Portugal*, so ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß dieser Antony Wadeson auch der Autor unseres Stückes war. Jedenfalls ist das bei Henslowe genannte Gloucester-Drama eine Fortsetzung von unserer Komödie, die mit Gloucester's Ankündigung schließt, nach Portugal zu gehen und dort die Sarazenen zu vertreiben.

Ein richtiges historisches Schauspiel haben wir in dem anonymen Drama *A Larum for London, or The Siege of Antwerp*,[62]) das uns W. W. Greg nach der Quarto von 1602 vorlegt. Da alle vier Londoner Exemplare dieses Druckes defekt sind, mußten alle vier zur gegenseitigen Ergänzung herangezogen werden. Gespielt ist das Stück von der Kämmerertruppe. Da diese bis zum Sommer 1594 mit Henslowe assoziiert war, sich in dessen Rechnungsbuch aber keine Notiz über dieses Stück findet, wird jene Aufführung zwischen Herbst 1594 und dem 29. Mai 1600, dem Datum der Eintragung in das Buchhändlerregister, stattgefunden haben. Inhaltlich beruht das Stück auf einer englischen Flugschrift über die Einnahme Antwerpens durch die Spanier, betitelt *The Spoil of Antwerp* (1576), als deren Verfasser sich jetzt der bekannte George Gascoigne ergeben hat. Die historischen Namen sind in dem Drama vielfach recht korrumpiert wiedergegeben.

In die Vorgeschichte der Tragödie werden wir geführt durch das heroische Ritterdrama *Sir Clyomon and Clamydes*,[63]) das uns W. W. Greg nach der einzigen Quarto von 1599 vorlegt. Da es von der Queen's-Truppe aufgeführt wurde, die Anfang 1594 London verließ und sich wohl bald darauf auflöste, muß die Abfassungszeit vor dieses Datum fallen. Größte stilistische Übereinstimmung macht es wahrscheinlich, daß unser Stück von demselben Verfasser ist, wie das bereits am 27. Juli 1576 in das Buchhändlerregister eingetragene Ritterdrama *Common Conditions*; und zwar scheint es diesem in der Abfassung vorangegangen zu sein.

[60]) Wily Beguiled 1606. The Malone Society Reprints 1912. [Printed for the Malone Society by Horace Hart, M. A., at the Oxford University Press.] x u. 75 S. Mit 6 Faksimiles.

[61]) Look about You 1600. The Malone Society Reprints 1913. [Printed for the Malone Society by Horace Hart, M. A., at the Oxford University Press.] viii u. 88 unpag. S. Mit 2 Faksimiles

[62]) A Larum for London 1602. The Malone Society Reprints 1913. [Printed for the Malone Society by Horace Hart, M. A., at the Oxford University Press.] vii u. 51 unpag. S. Mit 2 Faksimiles.

[63]) Clyomon and Clamydes 1599. The Malone Society Reprints 1913. [Printed for the Malone Society by Horace Hart, M. A., at the Oxford University Press.] viii u. 66 unpag. S. Mit 2 Faksimiles.

Eine gute Schulausgabe der ersten regelrechten englischen Komödie unter antikem Einfluß, des *Ralph Roister Doister*, bietet uns Cl. G. Child,[64]) der uns in seiner Einleitung besonders die Lebensumstände des Verfassers Nicolas Udall, die nicht leichte Datierungsfrage und das Verhältnis zur antiken Komödie mit sichtlicher Liebe vorgeführt hat. Die Zeit, in der unser Nicolas Udall (1505—1556) außer seiner Direktorstelle in Eton auch die Pfarrpfründe von Braintree in Essex genoß, wird auf die Jahre 1537—44 festgelegt, während neuerdings ein anderes Datum angegeben zu werden pflegte. In Bezug auf die Abfassungszeit unserer Schulkomödie wird die ältere, letzthin von Flügel wieder aufgenommene Ansicht, daß das Stück während Udall's Direktorat in Eton, also zwischen 1534—1541, geschrieben sei, mit neuen Gründen gestützt. Madame Custance's Witz über erlaubtes Zinsennehmen muß dann ein späteres Einschiebsel (zwischen 1546—1552) sein, wie auch eine andere Stelle (I 1, 38 *the Queen's peace*) die Spur einer Überarbeitung aufweist. Kurze Anmerkungen und ein knappes Glossar beschließen diese erfreuliche Ausgabe, die sich durch eine gewissenhafte Benutzung der deutschen Spezialliteratur auszeichnet.

Welch wichtige Rolle die antiken Tragödien Seneca's für die Entstehung der modernen englischen Tragödie gespielt haben, wird uns immer deutlicher. Und so macht sich immer mehr das Bedürfnis geltend, die ersten englischen Seneca-Übersetzungen in wissenschaftlich genügender Form zugänglich zu erhalten, zumal die zusammenfassende Ausgabe aller 9 Seneca-Dramen in englischer Sprache, die Newton im Jahre 1581 besorgte, durch sorglosen Druck und Überarbeitung der Texte kein rechtes Bild von der Leistung der Übersetzer gewähren kann. Wir müssen es daher sehr freudig begrüßen, daß uns H. de Vocht[65]) soeben eine vorzügliche Ausgabe der drei ersten Seneca-Übersetzungen, des *Troas*, *Thyestes* und *Hercules furens*, durch Jasper Heywood vorgelegt hat. Die ältesten Drucke von 1559 bzw. 1560 und 1561 werden uns sorgfältig reproduziert und mit trefflicher Einleitung versehen. Von der Übersetzung des *Troas* liegen uns zwei Ausgaben desselben Druckes aus dem Jahre 1559 vor, von denen die typographisch jüngere den druckfehlerfreieren Text bietet, obschon sie, wie aus Heywood's Schimpfen gegen diesen zweiten Druck in der Vorrede zum *Thyestes* hervorgeht, ohne Mitwirkung des Autors hergestellt war. Beachtenswert ist, daß der Übersetzer, wie er ebendort mitteilt, selbst die Korrekturbogen des ersten Druckes der *Troas*-Version durchgesehen hat (*though myself perused their proofs*), was wohl nicht durchweg der allgemeinen Übung damals entsprach. Des Autors weitere Behauptung, daß der unautorisierte Neudruck seinen Text so verderbt habe, daß keine Zeile richtig sei, erweist sich beim Vergleich der beiden Ausgaben als gänzlich unstichhaltig; vielmehr das Gegenteil trifft zu. Das Verhältnis der englischen Übersetzung zum lateinischen Original läßt sich nicht auf eine einfache Formel bringen. Zunächst muß festgestellt werden, daß Heywood nicht eine bestimmte Ausgabe des Lateintextes übersetzt hat, sondern aus einer ganzen Reihe von Ausgaben — die des Saviliono (1492), Ascensius (1513), Manitius (1517), Henricus Petrus (1529) und Gryphius (1541) scheinen ihm vor-

[64]) The Riverside Literature Series. Ralph Roister Doister. With Introduction and Notes by Clarence Griffin Child. London, George G. Harrap and Company, 1913. 175 S. Preis: 1s. 6d. net.

[65]) Materialien zur Kunde des älteren Englischen Dramas, herausgegeben von W. Bang. xll. Band: Jasper Heywood and his Translations of Seneca's Troas, Thyestes and Hercules Furens. Edited from the Octavos of 1559, 1560 and 1561 by H. de Vocht. Louvain, A. Uystpruyst, 1913. liv u. 355 S. Mit 2 Faksimiles. Preis: 24 M. (Subskr. 19,20 M.).

gelegen zu haben — sich selbst einen Text konstruiert hat. Dieses Verfahren können wir am besten kontrollieren bei der 3. Übersetzung, dem *Hercules furens*, weil er hier einen selbsthergestellten eklektischen Lateintext neben seiner englischen Version mit abgedruckt hat. Und es spricht für seine Lateinkenntnis und sein kritisches Vermögen, daß seine Lesarten, darunter sogar eigene Konjekturen, vielfach mit den heute von der Wissenschaft akzeptierten übereinstimmen. Was die Treue der Übersetzung angeht, so erlaubt er sich bei dem ersten Stücke, der Arbeit eines Dreiundzwanzigjährigen, mehr Freiheiten als in den späteren. Da sich die freie Übersetzung namentlich an schwer verständlichen Stellen findet, wird dies eher mangelnder Lateinkenntnis als bestimmter Absicht zuzuschreiben sein. Im allgemeinen schließt sich die englische Übersetzung ziemlich genau an das Latein an, stellenweise so stark, daß sehr zum Schaden der leichten Lesbarkeit der Übersetzung Vers für Vers übertragen ist und sogar Seneca's Inversionen und verwickelte Konstruktionen nachgeahmt sind. Andererseits scheut der Übersetzer aber auch nicht stärkere Änderungen und Zutaten. Statt z. B. nur einen Bericht über die Erscheinung von Achills Geist zu geben, wie Seneca es tut, läßt er lieber in einer neuen Szene den Geist tatsächlich auf der Bühne erscheinen. Oder: die lange Aufzählung von griechischen Orten im *Troas* ersetzt er durch eine philosophische Reflexion über die Unbeständigkeit des Glückes, die er aus dem 3. Akt der *Phaedra* übernommen hat. Am Ende des 1. Aktes des *Troas* fügt er einen Chorgesang über die Kürze des Lebens ein; ebenso am Schluß des *Thyestes* einen längeren Rache-Monolog. All diese Zutaten sind aber so genau im Stile Seneca's gehalten, daß man sie nicht als störend empfindet. Das Versmaß, das der Übersetzer verwendet, ein etwas einförmiger Septenar, scheint uns heute furchtbar schleppend und monoton, wurde aber von den Zeitgenossen als besonders *smooth and filed* gelobt. Und daß seine Übersetzungen damals Anklang fanden, sehen wir daraus, daß vom *Troas* in wenigen Jahren drei Auflagen notwendig wurden und seinem Beispiel bald vier weitere Seneca-Übersetzer gefolgt sind. Auch lehren deutliche Echos in Marston's *Insatiate Countess*, im *Gorboduc* und vor allem in den *Misfortunes of Arthur*, daß deren Verfasser die Heywood'schen Übersetzungen, nicht das lateinische Original vor sich gehabt haben. Die Meinung, daß Heywood seine Versionen für das Theater bestimmt habe, ist wohl sicher abzulehnen. Vielmehr hat er dem Anfänger das Verständnis des lateinischen Originals erleichtern wollen, wie er uns ausdrücklich auf dem Titelblatt des *Hercules furens* angibt. Die Lebensbeschreibung des Übersetzers, des selten unruhigen, streitsüchtigen und von Halluzinationen geplagten Jesuiten Jasper Heywood (1535—1598), wird uns übrigens in der vorliegenden Ausgabe so ausführlich und so trefflich fundiert gegeben, wie sie bisher wohl noch nirgendwo zu lesen war.

Mehrere Werke sind wieder über Marlowe erschienen. Von seiner früher schon erwähnten überaus dankenswerten *Marlowe Concordance* hat uns Charles Crawford[66]) zwei neue Hefte geliefert, so daß das Werk jetzt bis zum Worte *goods* vorangeschritten ist. Ein Aufsatz von G. P. Baker[67]) über *Dramatic*

[66]) Materialien zur Kunde des älteren Englischen Dramas, herausgegeben von W. Bang. xxxiv. Band: The Marlowe Concordance by Charles Crawford. Zweiter Teil: S. 201—360. 1912. Dritter Teil: S. 361—520. 1913. Louvain, A. Uystpruyst. Preis: à 20 M. (Subskr. 16 M.)

[67]) Essays and Studies by Members of the English Association. Vol. iv. Collected by C. H. Herford. [I. S. 7—28 J. E. Spingarn, A Note on Dramatic Criticism; II. S. 29—54 O. Elton, English Prose Numbers; III. S. 55—71 A. Mawer, Some Unconsidered Elements in English Place-Names;

Technique in Marlowe will uns an einigen Beispielen zeigen, daß auch die angeblich roh zusammengezimmerten Dramen Marlowe's voll von bühnenwirksamen Berechnungen sind. Namentlich im *Tamerlaine* erkennen wir die Vereinheitlichung äußerer Vorgänge zu einer Charakterstudie. Und bei *Edward II.* können wir an der Hand der Quelle, nämlich Holinshed's, deutlich beobachten, wie die geschichtlichen Ereignisse zusammengeschoben und bloße Andeutungen der Quelle zu einer kontrastierenden Nebenhandlung (Isabella-Episode) ausgesponnen sind.

Einen Beitrag zur Sprache Marlowe's, zugleich auch der von Kyd, gibt uns eine Heidelberger Doktorarbeit von F. Stroheker, «Doppelformen und Rhythmus bei Marlowe und Kyd».[68]) Ausgehend von der neuerdings öfter betonten sprachgeschichtlichen Bedeutung des Rhythmus zeigt uns Verfasser, wie in all den Fällen, wo sich aus irgendeinem Grunde sprachliche Doppelformen herausgebildet haben, die Wahl der einen oder anderen Form durch den jambischen Rhythmus des Verses veranlaßt wird. So sagt Marlowe: *sénd amóngst*, aber *féasted móngst, táken ín the fíeld* neben *táne the víew, crý alóud* neben *róaring lóud, Móuntain Cárnon* neben *Móunt Misénum, ópen thíne infêrnal láke* neben *ópe the wáy, bróken sóng* neben *bróke the láw, fáirer stár* neben *more ráre aspéct, the náme of kíng* neben *the títle óf a kíng, the cíty Bábylon* neben *the cíty óf Damásco, my bódy féels* neben *my sóul doeth wéep, I gíve to yóu my héart* neben *thou gáv'est him first the swórd, I chárge thee wáit* neben *I chárge thee tó retúrn.* Die sehr dankenswerten Zusammenstellungen werden sich künftighin auch beim Studium Shakespeares sehr nützlich erweisen, bei dem sich die gleichen Erscheinungen finden. Wenn der Gesichtspunkt manchmal etwas überspannt und die Probleme nicht immer tief genug erfaßt werden, so müssen wir das der Anfängerarbeit schon zugute halten.

Von Marlowe's künstlerisch hochstehender und auch entwicklungsgeschichtlich bedeutender heroischer Historie *Edward II.* legt uns W. D. Briggs[69]) eine sorgfältige Neuausgabe vor. Der Text ist hier unter Beibehaltung der alten Orthographie nach der ältesten Quarto von 1594 gegeben, doch sind die Sinnvarianten der drei anderen Quartos (1598, 1612, 1622) am Seitenfuße notiert; — schade, daß so interessante Varianten wie *Bartley* und *Berkeley* oder *Penbrooke* und *Pembroke* dabei nicht berücksichtigt sind. Ausführliche Anmerkungen erklären die sprachlichen und inhaltlichen Schwierigkeiten des Dramas. Eine umfangreiche Einleitung gibt eine Geschichte der Gattung Historie, läßt aber leider alle anderen literarhistorischen Vorfragen unerörtert.

George Peele's altertümliches Drama *The Love of King David and Fair Bethsabe,*[70]) das am 14. Mai 1594 in das Buchhändlerregister eingetragen ist, wird uns von W. W. Greg in einem sorgfältigen Faksimile-Druck der einzigen Quarto von 1599 vorgelegt. Mehrere Unstimmigkeiten deuten darauf hin, daß

IV. S. 72—100 L. Winstanley, Platonism in Shelley; V. S. 101—150 A. C. Guthkelch, Defoe's True Born Englishman; VI. S. 151—171 A. R. Skemp, The Plays of Mr. John Galsworthy; VII. S. 172—182 G. P. Baker, Dramatic Technique in Marlowe.] Oxford, at the Clarendon Press. 1913. 182 S. Preis: 5s. net.

[68]) Doppelformen und Rhythmus bei Marlowe und Kyd. Von Friedrich Stroheker. Heidelberger Dissertation. Heidelberg, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1913. XII u. 105 S.

[69]) Marlowe's Edward II. Edited by William Dinsmore Briggs. London, David Nutt, 1914. cxxx u. 221 S. Preis: 12s. 6d. net.

[70]) The Love of King David and Fair Bethsabe by George Peele 1599. The Malone Society Reprints 1912. [Printed for the Malone Society by Horace Hart, M. A., at the Oxford University Press.] ix u. 166 unpag. S. Mit 3 Faksimiles.

das Stück nur in verstümmelter Form auf uns gekommen ist. Auch erscheinen die Eigennamen merkwürdigerweise mehrfach in doppelter Gestalt: die *Bersabe* der ersten Hälfte des Stückes verändert sich plötzlich in *Bethsabe*, ebenso *Rabath* in *Rabba*; auch *Absalon* und *Absolon* sowie *Abisay* und *Abyshai* wechseln miteinander.

Ein bisher nur wenig bekannter Nachfolger Shakespeares ist der Tragödiendichter William Hemings, der 1602 geboren und vor 1653 gestorben ist. Zwei Dramen sind uns von ihm erhalten, deren eines, *The Jews' Tragedy*, uns soeben nach der einzigen Quartausgabe von 1662 in einem sorgfältigen Neudruck von H. A. Cohn[71]) zugänglich gemacht ist. Von dem Verfasser ist uns wenig mehr bekannt, als daß er der Sohn von Shakespeares Freund und Schauspielerkollegen John Hemings war, daß er als Sohn eines bemittelten Vaters die Westminster-Schule sowie die Universität Oxford durchmachen konnte und sich dort 1625 den Baccalaureus, 1628 den Magistertitel erwarb. Wenn der Name zwischen *Heminges* und *Heminge* schwankt, so hätte darauf hingewiesen werden können, daß der Name mehrfach mit einer Abkürzungsschleife hinter dem *g* geschrieben wurde, die streng genommen mit *es* aufzulösen ist, aber dem alten Schnörkel für *e* einigermaßen ähnelt. Wann er die *Jews' Tragedy* geschrieben, läßt sich nicht näher bestimmen; doch scheinen die ausnahmsweise zahlreichen Spiel- und Bühnenanweisungen darauf hinzudeuten, daß das Stück jedenfalls für die Aufführung auf dem Theater berechnet war, was die Abfassungszeit vor die Schließung der Bühnen im Jahre 1642 verlegen würde. Das Stück behandelt den Untergang des jüdischen Reiches und die Eroberung und Zerstörung Jerusalems durch Vespasian und Titus. Der Titel der Druckausgabe gibt uns als Quelle des Dichters *the authentic and famous History of Josephus* an. Hiermit ist aber keineswegs, wie man denken sollte, der berühmte «jüdische Krieg» des Flavius Josephus gemeint, sondern eine ursprünglich hebräisch geschriebene, stark mit Fabeleien durchsetzte Geschichte der Juden von Adam bis zur Zerstörung Jerusalems, die, im 10. Jahrhundert in Italien entstanden, unter dem Namen des Joseph ben Gorion läuft und in jüdischen Kreisen ein sehr beliebtes und in viele Sprachen übersetztes Volksbuch geworden ist. Daß dieses Werk die historische Grundlage für die Tragödie abgegeben hat, lehrt die durchgehende Übereinstimmung sämtlicher Tatsachen. Und zwar hat unser Dichter, wie die Form der Eigennamen beweist, nicht die weit verbreitete lateinische Version, sondern die englische Übersetzung (1558) von Peter Morwyng vor sich gehabt, die in England soviel Interesse erregte, daß von 1558—1615 acht Auflagen nötig wurden. Obgleich sich der Dichter nun erstaunlich genau an den gewählten geschichtlichen Bericht hält, hat er doch auf eine dramatische Vereinheitlichung mittels freier Erfindung nicht verzichtet. In den Mittelpunkt des Ganzen hat er die Figur des Hohenpriestersohnes Eleazar gestellt, dessen Ehrgeiz den blutigen Kämpfen in Jorpata und Jerusalem gegen die Römer sowie den mit größter Erbitterung geführten Kampf der jüdischen Parteien untereinander den inneren Zusammenhang gibt. Als treibendes Element hat der Dichter den Vatermord eingeführt, durch den Eleazar zur höchsten Macht emporzusteigen hofft. Die Charaktere hat er zwar vertieft und ihre Handlungen psychologisch besser be-

[71]) Materialien zur Kunde des älteren Englischen Dramas, herausgegeben von W. Bang. xl. Band: The Jewes Tragedy von William Hemings, nach der Quarto 1662 herausgegeben von Heinrich A. Cohn. Louvain, A. Uystpruyst, 1913. xl, 112 u. 91 S. Preis: 10 M. (Subskr.: 8 M.).

gründet, aber in ihrer Gesamtauffassung ist er doch der Quelle gefolgt, der er namentlich auch die edle Auffassung des Judenführers Josephus sowie des Kaisers Titus entnommen hat. Spezifisch jüdische Züge seinen Personen zu verleihen, ist dem Dichter nicht in den Sinn gekommen. Darin eine besondere Unparteilichkeit des Dichters sehen zu wollen, wie es unser Herausgeber vorschlägt, scheint mir durch nichts begründet. Wenig gelungen sind dem Dichter die zahlreichen Kriegsszenen. Daß sich in Einzelheiten der Einfluß Shakespeares geltend macht, ist im Anfang des 17. Jahrhunderts auch ohne solch nahe persönliche Beziehungen, wie sie bei unserem Dichter vorliegen, nicht verwunderlich. Der ehrgeizentbrannte Eleazar trägt zweifellos Züge des Macbeth, wie auch das Zusammenbrechen seines Geistes und das vergebliche Abwaschen der Blutflecken deutlich auf die Lady Macbeth hinweisen. Die Machtlosigkeit des Hohenpriesters Ananias seinem schurkischen Sohne Eleazar gegenüber erinnert an den König Lear. Sprachliche Reminiszenzen an die Ausdrucksweise Shakespeares lassen sich fast anderthalb Dutzend nachweisen. Besonders beachtenswert ist das Drama auch durch die zahlreichen Bühnenanweisungen, die uns manches für das Theaterwesen lehren. So werden mehrmals Requisiten vor unseren Augen auf die Bühne geschoben, wie deutlich die Bühnenanweisungen ausdrücken: zu Beginn einer Gerichtsszene heißt es (V. 356): *a bar set, and the prisoners brought in*, und als nach dem Verhör der Gefangenen der Hohepriester mit seinen Unterpriestern an die Beratung gehen will: *a table brought, and they sit* (V. 462). Ebenso heißt es (V. 1898) vor der Beratung der Parteiführer der Juden: *a table set.* Oder als uns der Hohepriester inmitten seiner kirchlichen Funktionen gezeigt werden soll, wird angeordnet (V. 2147): *an altar and tapers set.* Und als die jüdischen Anführer sich zum Mahl setzen sollen, heißt es: *a table brought out and spread* (V. 2902). Als der römische Feldherr zur Unterhandlung vor der belagerten Stadt erscheint, da treten die jüdischen Heerführer *upon the wall* (V. 799), d. h. natürlich auf der Oberbühne, auf. Das gleiche wiederholt sich V. 2732. Die geschlagenen jüdischen Führer verbergen sich in einer Höhle im Walde: *they enter the cave*, d. h. die Alkovenbühne, aus der sie V. 930 wieder herauskommen (*Enter the two captains out of the cave*), um V. 1036 sich wieder dahin zurückzuziehen, als die sie suchenden Römer wieder auftreten. Als die Römer schon fast von ihrem vergeblichen Bemühen, sie aufzufinden, abstehen wollen, hören sie ein Geräusch (Bühnenanweisung: *Groan in the cave* V. 1009, . . . *Groan again* V. 1012), das sie die Spur zu verfolgen antreibt, d. h. sie schleichen sich leise von der Bühne durch eine der Türen ins Bühnenhaus (*they go soft along, and exeunt* V. 1016). Darauf kommen die Juden wieder zeitweilig aus der Höhle heraus, um beim Wiederauftreten der Römer abermals in der Höhle zu verschwinden. Da weiß der römische Feldherr Valerio keinen anderen Rat, als die klagende Stimme (*dismal voice*), die sie hier im Walde (*in this shady grove*) gehört haben, um Antwort zu bitten; und siehe da, Josephus antwortet von der Höhle aus (*speaks in the cave* sagt die Bühnenanweisung V. 1060), daß sie sich offenbaren wollen, wenn die Römer ihnen sicheres Geleit zum Vespasian schriftlich verbürgen. Valerio geht darauf ein, was szenisch auf die recht primitive Art dargestellt wird, daß Valerio den Geleitsbrief aufsetzt und dem unsichtbaren Gegner auf eine Lanze gesteckt darreicht (Bühnenanweisung: *Writes, and reaches it to him on the end of his lance* V. 1076). Darauf tritt Joseph aus der Höhle heraus, oder wie die Bühnenanweisung sagt: *opens*

the cave, d. h. er schlägt die Vorhänge der Alkovenbühne zurück. In einem Dumb-Show mit Musik wird uns dann vorgeführt, wie Josephus ob seiner Tapferkeit von Vespasian und Titus gnädig aufgenommen wird. Der schurkische Horcher Zareck lauscht mehrmals hinter dem Vorhang — siehe die Bühnenanweisungen: *Zareck stands behind the hangings* (V. 1887), *Zareck stands behind the arras* (V. 1899) —; und ein gleiches tut der ehrgeizige Eleazar (*I'll hide here* V. 2798, wozu die Bühnenanweisung: *behind the arras*). Besonders beachtenswert ist, daß wir auch zweimal den Vorhang der Oberbühne verwendet finden. In der belagerten und von Hunger geplagten Stadt hört der jüdische Anführer Jehochanan Musik: es ist die reiche Jüdin Miriam, die oben auf der Oberbühne singt, nachdem die Musik präludiert hat (*when the music has played a while, she sings* V. 2215). Jehochanan hört zu, sagt dann aber, er wolle zusehen, ob bei der reichen Dame noch etwas zu holen sei. Dann zieht Miriam den Vorhang oben zurück (*She draws her window curtain* V. 2225) und erblickt nun erschreckt den Jehochanan, der gewaltsam die Tür ihres Hauses erbricht (*Breaks ope the door, and goes in* V. 2232). Ähnlich wird der Galerievorhang verwendet, als die auf das Gastmahl wartenden jüdischen Anführer ungeduldig nach der Wirtin schreien. Da erscheint die Dame oben auf dem Balkon sie zur Geduld zu mahnen, wobei die Bühnenanweisung besagt: *She draws her window curtain*, d. h. den Vorgang auf der oberen Galerie (zu V. 2941). Wenn es darauf heißt *Enter the Lady*, so bedeutet das ihr Erscheinen unten auf der Hauptbühne. Sehr deutlich treten wiederholt die beiden Türen der Hinterbühne in Aktion: *at several doors* V. 861, 1360, 2067, *exit . . . exeunt at the other doors* (Plur.!) 1110, *exeunt at several ways* 1993, 2077, *a carter with his whip at one door, and . . . Peter at another* 1646, *Zareck at one door, and Ananias and Gorion at the other* 1761, *Nicanor at one door and the three captains at the other* 2010, *Simeon at one door, and Valerio and Nicanor at another* 2765, *One knocks, . . . one knocks at t' other door* 2917. Daß manchmal eine bestimmte Tür mit einer bestimmten Gegend verknüpft ist, lehrt die Bühnenanweisung: *Enter Joseph from Rome* (V. 1846). Auffallend häufig finden wir Spielanweisungen wie *leaning upon his sword* 881, *kisses the sword* 940, *bends his knee* 1162, *embraces him* 1176, *look over their shoulders* 1392, *Eleazar smiles* 1439, *E. laughs* 1454, *starts back at the sight of his son* 1435, *points to the high-priest* 1484, *salutes them* 1501, *whilst he speaks, he disrobes him* 1756, *calls him* 2166, *trembles* 2271, *steps aside* 2317, *weeps* (sehr oft), *gives him the paper* 2555, *beckons them* 3034, *descends his throne* 3253 u. a. m. Sogar für das Äußere des Auftretenden erhalten wir gelegentlich eine Anweisung: *Enter High-Priest and Gorion . . . with night-gowns and tapers* 1360, *Enter Eleazar with his sleeves stripped up to the elbows* 2658, *Enter his Father's Ghost in white* 2721. Im Schlußakt ist ein richtiges Maskenspiel (V. 3069—3106) eingeschoben, das uns ausführlich beschrieben wird. Aus diesen Bemerkungen mag der Leser ersehen, wie dankbar wir dem Herausgeber für die Zugänglichmachung dieses interessanten Dramas sein müssen.

Schneller als man hoffen durfte hat uns Th. M. Parrott[72]) den zweiten Band seiner trefflichen Chapman-Ausgabe geliefert, der die Komödien des Dichters umfaßt. Elf Dramen werden uns hier geboten, von denen eines, *The Ball*, nur

[72]) The Plays and Poems of George Chapman: The Comedies, edited with Introductions and Notes by Thomas Marc Parrott. London, George Routledge and Sons, Ltd. [1914]. xi u. 911 S Preis: 6s. net.

deswegen mit aufgenommen ist, weil es auf dem Titelblatt der ersten Ausgabe Chapman zugeschrieben ist. Unser Herausgeber ist aber überzeugt, daß es vielmehr von James Shirley geschrieben ist, wofür nicht nur ein Eintrag in den Revel Accounts und die Titelblätter der späteren Drucke sprechen, sondern vor allem auch der Inhalt und Ton des Stückes, weiter das Auftreten typisch-Shirleyscher Charakterfiguren und endlich allerhand Übereinstimmungen in Motiven, Sprachschatz und Vers. Andererseits ist zum ersten Male die anonyme Komödie *Sir Giles Goosecap* in Chapman's Werk einbezogen, die nach unserem Herausgeber alle Eigentümlichkeiten des Chapman'schen Stiles aufweist. *Eastward Ho* ist anerkanntermaßen eine gemeinsame Arbeit von Marston, Chapman und Ben Jonson, deren Anteile unser Herausgeber mit einiger Sicherheit scheiden zu können glaubt. Die Idee zu dem Stücke sei von Marston ausgegangen, der auch die ganze Exposition, nämlich den ersten Akt sowie zwei Szenen des zweiten Aktes, ausgearbeitet und wohl auch IV 2 sowie V 1 entworfen habe. Chapman habe die Dramatisierung einer italienischen Novelle als Nebenhandlung beigesteuert, also II 3, Akt III ganz und IV 1 geliefert. Ben Jonson habe seine reiche Erfahrung für den Gesamtaufbau des Dramas nutzbar gemacht, aber auch die Arbeit seiner Kollegen durchweg revidiert und namentlich im II. und IV. Akt Einfügungen gemacht. Dieser zweite Band der Ausgabe ist genau so angelegt und gearbeitet wie der erste, so daß er dasselbe Lob beanspruchen kann, das wir Jb. 47, 362 seinem Vorgänger gespendet haben. Ein dritter Band soll die Gedichte und Übersetzungen Chapman's, wahrscheinlich auch ein weiteres der Anonymität entrissenes Drama, sowie eine allgemeine Einleitung, ein Glossar und eine Bibliographie bringen.

Die mit einiger Wahrscheinlichkeit Chapman beizulegende pseudohistorische Rachetragödie *Alphonsus, Emperor of Germany* wird uns in einem technisch nicht sonderlich gut hergestellten Faksimile der Quarto von 1654 vorgelegt. H. F. Schwarz[73]) hat dazu eine kurze Einleitung beigesteuert, die sich nur mit der Frage beschäftigt, wie weit die im Stücke vorkommenden Gewalttaten, wie Ohren-, Nase- und Handabschneiden, oder Verbrechen mit Gift und gefälschten Briefen in der Wirklichkeit und in der Dichtung bei den Elisabethanern vorkommen und also den Geist des Zeitalters reflektieren. Einige Anmerkungen am Schlusse bringen Parallelen aus alten Reiseberichten.

Shakespeares großer Rivale Ben Jonson hat die Forschung nicht ruhen lassen. Zunächst haben wir da eine gute Münchener Dissertation von J. Gutmann,[74]) die «Die dramatischen Einheiten bei Ben Jonson» behandelt. Es ist eine merkwürdige Tatsache, daß, während die dramatische Praxis der Mehrzahl der elisabethanischen Bühnenschriftsteller sich in völlig romantischen Bahnen bewegte, die gleichzeitige literarische Kritik und die dramatische Theorie ganz und gar klassizistisch gerichtet waren und dementsprechend die strenge Einhaltung der sog. aristotelischen Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung verlangten. Aristoteles freilich hatte nur von der Einheit der Handlung und der Zeit gesprochen, und auch diese mehr als etwas von den antiken Dramatikern

---

[73]) Alphonsus, Emperor of Germany. Reprinted in Facsimile from the Edition of 1654. With an Introduction and Notes by Herbert F. Schwarz. G. P. Putnam's Sons, New York and London, The Knickerbocker Press, 1913. xxxv u. 105 S. Preis: 5s. net.

[74]) Die dramatischen Einheiten bei Ben Jonson. Münchener Dissertation von Joseph Gutmann. Würzburg, 1913. 102 S.

tatsächlich Beobachtetes beiläufig konstatiert, denn als bindendes Gesetz hingestellt. Dies letztere geschah erst durch die italienischen Renaissance-Theoretiker, vor allem durch Giraldi Cintio (1554) und Trissino (1563), von denen seinerseits Ben Jonson die strikte Forderung dieser beiden Einheiten für seine Theorie übernommen hat. Die Einheit des Ortes erhob erst Castelvetro (1570) zum Gesetz, nachdem Scaliger (1561) und Minturno (1561) diese Lehre schon vorbereitet hatten. Und aus Castelvetro ist diese Forderung auch in Sidney's *Defence of Poesy* übergegangen. Ben Jonson ist in seiner Theorie bezüglich der Einheit des Ortes bei den älteren Italienern, vor allem Scaliger, stehen geblieben und repräsentiert daher Sidney gegenüber eine ältere Entwicklungsphase der Einheitsdoktrin. Man kann seine Lehre kurz in folgende Sätze zusammenfassen: «Gefordert wird die Einheit der Handlung, keine formale, sondern eine innerliche, nicht eine unteilbare mathematische, sondern eine organisch gegliederte, architektonische; Episoden sind gestattet. Einheit der Zeit wird gleichfalls zur Vorschrift gemacht: die Handlung darf nicht mehr als einen Tag umfassen; das unterscheidet die dramatische Handlung von der epischen. Eine Verpflichtung zur Beobachtung einer Ortseinheit besteht nicht.» Ben Jonson ist der erste in England gewesen, der die Beobachtung dieser Regeln auch in die Praxis umzusetzen unternahm und damit bewußt auf eine Verdrängung der herrschenden romantischen Bühnenkunst durch eine klassizistische hinarbeitete. Wenn man nun Ben Jonson's Theorie und seine Praxis in seinen Dramen miteinander vergleicht, so muß man sagen, daß seine Praxis sich im allgemeinen mit seiner Theorie deckt, wenn er auch nicht davor zurückschreckt, da, wo die Kunstnotwendigkeit es erfordert, sie zu übertreten. Die Einheit der Zeit ist fast stets gewissenhaft beobachtet, indem die Handlungsdauer auf einen Tag beschränkt wird, ohne daß dem Handlungsverlauf irgendein Zwang auferlegt wird, aber auch ohne daß etwa Aufführungs- und Handlungsdauer sich deckten. Eine Ausnahme machen die beiden frühen Komödien *The Case is Altered* und *Everyman out of His Humour* sowie die beiden Tragödien *Sejanus* und *Catilina*. Bei den letzteren ist von der Zeiteinheit offenbar in bewußter künstlerischer Absicht abgesehen, weil der Dichter nicht nur die letzte Wendung und Katastrophe, sondern die vollständige Entwicklung seiner tragischen Handlung uns vorführen wollte und dazu nicht nur den Sturz, sondern auch den allmählichen Anstieg seines Helden darstellen mußte. Natürlich sucht Ben Jonson, wie das ja auch die Volksdramatiker zu tun pflegten, hier, wo er die reale Zeit nicht innehält, wenigstens den Eindruck einer idealen zeitlichen Kontinuität hervorzurufen. Die Einheit des Ortes hatte Ben Jonson theoretisch nicht verlangt und daher auch in der Praxis nicht befolgt. Dennoch erkennen wir bei ihm ein gewisses Bestreben, alle Schauplätze eines Stückes möglichst auf einen engen Raum zusammenzurücken. Durchschnittlich benutzt er 7 bis 8 verschiedene Schauplätze in jedem Drama. Die Tragödien sowie die Jugendkomödien spielen in Italien; seit etwa 1610 aber hat er stets England und namentlich London mit seiner Umgebung zum Schauplatz gewählt. Zu vergessen ist freilich nicht, daß dem elisabethanischen Brauche folgend vielfach kein bestimmter Schauplatz gemeint ist, sondern irgendein neutraler Ort. Die Einheit der Handlung ist streng nur in sechs Stücken beobachtet (*Epicœne, Alchemist, New Inn, Tale of a Tub, Sejanus* und *Catilina*). Meist benutzt Ben Jonson eine zweite Handlung, die sogar, wie in *Volpone*, fast ohne Berührungspunkte mit der Haupthandlung

sein kann. Auch bringen zahlreiche Episoden die Handlung zeitweilig zum Stillstand. Diese Episoden und Nebenhandlungen haben meist den Zweck, die Stimmung zu variieren. Namentlich dienen die derbkomischen Einlagen, meist in Gestalt von Bedientenszenen, dazu, den Stimmungsgehalt durch Kontrastwirkung zu steigern. Hinsichtlich der Einheit der Handlung besteht also ein gewisser Gegensatz zwischen Ben Jonson's Theorie und seiner Praxis. Vielleicht war aber jene theoretische Forderung nur für die Tragödie gemeint, wo Ben Jonson sie ja auch in der Praxis befolgt hat. Die Literaturgeschichte lehrt uns, daß im allgemeinen der mehr auf das Formale gerichtete Romane sich leichter und konsequenter jenen drei Einheiten fügt als der Germane. Ben Jonson war also wohl doch im Grunde seines Wesens zu sehr Germane und vollblütiger Renaissance-Mensch, um sich an einer einfachen, eingliederigen Handlung genügen zu lassen und einer abstrakten Theorie zuliebe etwas vom Inhalt der Form zu opfern.

Neuausgaben haben wir von zwei Dramen Ben Jonson's erhalten. Einen trefflichen Faksimile-Druck der Bauern- und Gerichtskomödie *A Tale of a Tub* nach der Folio von 1640 liefert uns H. Scherer,[75]) der auch sehr dankenswerte Anmerkungen beisteuert. In der Einleitung wird die Abfassungszeit der Komödie auf 1599—1600 verlegt, kurz nachdem Ben Jonson wegen seines Duelles ins Gefängnis geworfen war (1598) und sich dort in jenen Ärger auf die Justiz hineingelebt hatte, der deutlich aus zahlreichen Seitenhieben der Komödie spricht. Freilich kann damals das Stück in der uns heute vorliegenden Form noch nicht geschrieben sein, sondern es muß in den 30er Jahren, als Ben Jonson mit seinem ehemaligen Mitarbeiter, dem Architekten und technischen Hofbühnenleiter Inigo Jones, sich verzankt hatte, gründlich umgearbeitet sein. Bei dieser Revision erst ist die Satire auf Inigo Jones hineingekommen, dessen Allgeschäftigkeit in dem Küfermeister und Ortsvorstande In-and-In Medlay gegeißelt ist und ehemals noch stärker satirisch in der Figur des Vitruvius Hoop mitgenommen war, einer Rolle, die auf Inigo Jones' Beschwerde hin (wie wir aus dem Rechnungsbuche der Hofintendantur wissen) für die Hofaufführung im Jahre 1623 gänzlich gestrichen wurde. Das andere Ben-Jonson-Drama, von dem wir eine Neuausgabe erhalten haben, ist der *Poetaster*, den uns J. H. Penniman[76]) zusammen mit Dekker's *Satiromastix* für die *Belles-Lettres Series* sorgfältig ediert hat. Der Text des *Poetaster* ist hier nach der Folio von 1616 gedruckt, doch mit den Varianten der Quarto von 1602 und der Folio von 1640. Die drei Exemplare der Folio von 1616, die der Herausgeber verglichen hat, weisen wiederum verschiedene Lesarten auf, die unser Herausgeber leider nur mit *some copies of 1616* bezeichnet hat, so daß sie nicht identifizierbar sind. Besonders starke Abweichungen zeigt eine *Large Paper Edition* der Folio im Britischen Museum, die sogar einige Seiten gänzlich neu gesetzt aufweist. Das Geheimnis der Ben-Jonson-Folios wird immer unheimlicher. Das Exemplar der Folio von 1616, welches sich jetzt in der Bibliothek der Universität Pennsylvania befindet,

[75]) Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas, herausgegeben von W. Bang. xxxix. Band: A Tale of a Tub. Nach dem Drucke von 1640 herausgegeben von Dr. Hans Scherer. Louvain, A. Uystpruyst, 1913. xv u. 90 S. Preis: 8 M. (Subskr.: 6,40 M.).

[76]) The Belles-Lettres Series. Section III: The English Drama. General Editor: George Pierce Baker. Poetaster by Ben Jonson and Satiromastix by Thomas Dekker. Edited by Josiah H. Penniman. Boston and London, D. C. Heath and Company, [1913]. lxx u. 456 S. Preis: 2s. 6d. net.

scheint Whalley's Ausgabe zugrunde gelegen zu haben. Für Dekker's *Satiromastix* steht uns nur ein alter Druck zur Verfügung, die sehr schlecht gedruckte Quarto von 1602, die unser Herausgeber nur in zwei Exemplaren benutzt hat, darin also hinter seinem Vorgänger Hans Scherer, über dessen Ausgabe wir Jb. 44, 386 berichtet haben, zurückstehend. Beide Dramen stellen den Höhepunkt des sog. Bühnenstreites dar; und so gibt sich unser Herausgeber in einer langen Einleitung hauptsächlich mit der Identifizierung der vom Bühnenstreit getroffenen Dichter ab. Gute Anmerkungen sind beiden Dramen beigegeben.

Die von Koeppel so erfreulich geförderte Quellenforschung zu Beaumont und Fletcher versucht einer seiner Schüler, O. Ulrich,[77]) weiter zu führen, indem er in einer Straßburger Doktorarbeit die Quellen der pseudo-historischen Dramen *Thierry and Theodoret*, *Valentinian*, *The Prophetess* und *The False One* untersucht. Die historischen Elemente des *Valentinian* scheinen im wesentlichen auf D'Urfé's *Astrée* zu beruhen, wenn auch aus Procop das klassische Kolorit und aus Cassiodor eine Anzahl Namen geschöpft sind. *The Prophetess* scheint die *Histoire Romaine* des Florus-Übersetzers Coëffeteau (1621) zur Hauptquelle zu haben. Bei *Thierry and Theodoret* sowie *The False One* gesteht unser Verfasser selber, daß seine Untersuchung «zu keinem festen Ergebnis» gekommen ist. In der Tat wirken solche Quellenuntersuchungen nur dann überzeugend, wenn sie wesentlich ausführlicher, tiefer und breiter angelegt werden, als es hier geschehen. Bei der Beschränkung auf ein einzelnes Drama wäre es auch möglich gewesen, sich nicht nur mit der äußeren Feststellung der Quelle zu begnügen, sondern die eigentliche Kernfrage jeder Quellenuntersuchung, das innere Verhältnis des Dichters zur Vorlage, einzubeziehen.

Tiefer gräbt eine Kieler Dissertation von K. Fröhlich,[78]) die die Quellen von vier Dramen von James Shirley festzustellen unternimmt. Nach einer Einleitung über die bisherigen Resultate der Quellenforschung zu Shirley wird Shirley's Tragödie *The Maid's Revenge* (1626) mit ihrer Vorlage, einer Geschichte aus John Reynold's Sammlung *God's Revenge* (1621), näher verglichen. Es ergibt sich, daß sich der Dramatiker im allgemeinen eng an sein Vorbild gehalten hat, jedoch in einzelnen wichtigen Punkten im dramatischen Interesse davon abgewichen ist und auch selbständige Gestalten, meist komische Nebenpersonen, eingefügt hat. Robert Gould's den gleichen Stoff behandelnde Tragödie *The Rival Sisters* (1696) ist als eine Kopie des Shirley'schen Stückes bezeichnet worden. Indes ist Gould offenbar gleichfalls auf Reynold's Geschichte zurückgegangen, wenn er auch in ein paar Einzelheiten sich von Shirley hat beeinflussen lassen. Der Stoff zu Shirley's Tragödie *The Politician* ist aus einer Episode des Schäferromans *Urania* (1621) der Gräfin Montgommery geschöpft; doch folgt der Dichter seiner Quelle nur bis zur Krisis, um von da ab eigene Wege zu gehen. Die Figur der intriganten Königin ist zudem klärlich an Shakespeares Königin in «Cymbeline» angelehnt. Endlich scheint Shirley's Tragödie *The Cardinal* (1641), einer Inhaltsangabe in Schäffer's spanischer Literaturgeschichte nach zu urteilen aus Lope de Vega's *El buen vecino* geschöpft, wenn auch die Gestalt des Kardinals selbst aus Webster's *Duchess of Malfi* entlehnt sein dürfte.

[77]) Die pseudohistorischen Dramen Beaumonts und Fletchers «Thierry and Theodoret», «Valentinian», «The Prophetess» und «The False One» und ihre Quellen. Straßburger Dissertation von Otto Ulrich. Straßburg, Druckerei der Straßburger Neuesten Nachrichten A.-G., 1913. ix u. 99 S.

[78]) Quellenstudien zu einigen Dramen James Shirley's. Kieler Dissertation von Karl Fröhlich. Herford, Druck von Gebr. Heidemann, 1913. vii u. 80 S.

Die treffliche *Belles-Lettres Series* hat nunmehr auch dem großen Barockdramatiker Dryden Aufnahme gegönnt. Zwei seiner Meisterwerke, die Tragödie *All for Love* und die Komödie *The Spanish Friar*, werden uns hiervon William Strunk[79]) genau nach den ältesten Quartos von 1678 bzw. 1681 geboten, da die folgenden Quartos stets aus der vorhergehenden abgedruckt sind. *All for Love* ist bekanntlich eine Umsetzung von Shakespeares «Antonius und Cleopatra» in eine klassizistische Barocktragödie. Um die dramatischen Einheiten wahren zu können, mußte der Stoff stark beschnitten werden. Nur die Ereignisse von Shakespeares letzten beiden Akten konnten Berücksichtigung finden, und die meisten Nebenfiguren und Episoden mußten geopfert werden. Tatsächlich beginnt die Tragödie erst nach Antonius' Niederlage bei Actium: der geschlagene Feldherr flüchtet sich in den Tempel der Isis. Und in diesem Tempel spielt sich nun das ganze Stück ab, so die Einheit des Ortes streng wahrend. Auch spielen sich alle Vorgänge an einem Tage, Antonius' Geburtstag, ab, der so auch zu seinem und der Cleopatra Sterbetag wird. Wenn sich der Dichter in der Vorrede auf Plutarch, Appian und Dion Cassius beruft, so ist dagegen zu sagen, daß die wahre Quelle Dryden's eben doch Shakespeare ist, wenn er auch in der Totenszene von Shakespeare abweichend Plutarch gefolgt ist. Von einer Benutzung von Appian und Dion Cassius fehlt jede Spur. Shakespeare ist ihm aber nicht nur stofflich, sondern auch sprachlich ein Führer gewesen: 27 Stellen sind direkte Nachahmungen von Stellen in Shakespeares «Antonius und Cleopatra»; 10 andere Stellen sind aus anderen Shakespeare-Dramen geschöpft. Natürlich ist die ganze Tragödie in ihrem Wesen verändert worden. Da im heroischen Drama die Liebe als der allein treibende Faktor gilt, ist das breite Kultur- und Geschichtsbild Shakespeares zu einem persönlichen Liebeserlebnis zweier Individuen eingeengt. Antonius nur als Liebhaber aufgefaßt erhält etwas Unmännliches und erscheint noch schwächlicher als bei Shakespeare. Cleopatra nur als die treu Liebende gezeichnet verliert all ihren schlangenhaften Reiz. Und Octavia wird ganz zur keifenden Gattin. Eine gänzlich andere Atmosphäre haben wir in der Komödie *The Spanish Friar*, in der Dryden in den Spuren von Fletcher's *Spanish Curate* wandelt, wenn er sich diesem Stücke gegenüber auch seine Selbständigkeit gewahrt hat. Andere Quellen, die für dieses Stück in Anspruch genommen sind, wie Brémont's *Pèlerin* und Machiavelli's *Mandragola*, erweisen sich beim näheren Zusehen doch zu wenig ähnlich. Ein gleiches gilt von den angeblichen Anklängen an Molière. Dagegen sind auch hier augenscheinlich neunmal Stellen aus Shakespeares Dramen nachgeahmt. Die Zeichnung der Hauptfigur als eines habgierigen, lügnerischen, sinnlichen Dominikanermönches spiegelt stark jene antikatholische Stimmung wieder, wie sie jenen Tagen des *Popish plot* in England eigen war.

Die dramatischen Einheiten bei Dryden untersucht eine Münchener Dissertation von F. Heigl.[80]) Die rationalistische Tendenz des Dryden'schen Zeitalters sowie die allgemeine Hochschätzung der klassizistischen französischen

[79]) The Belle-Lettres Series. Section III: The English Drama. General Editor: George Pierce Baker. All for Love and The Spanish Fryar. By John Dryden. Edited by William Strunk, Jr. Boston and London, D. C. Heath and Company, [1913]. xlvi u. 340 S. Mit einem Titelbildnis. Preis: 2s. 6d. net.

[80]) Die dramatischen Einheiten bei Dryden. Münchener Dissertation von Franz Heigl. München, Hofschulbuchhandlung M. Hueber, 1912. 89 S.

Literatur machen es leicht verständlich, daß Dryden die drei Einheiten als durchaus verbindliche Regeln ansieht, wenn er sie auch kaum mit derselben Rigorosität und Spitzfindigkeit wie die Franzosen vertritt und die Einheit der Handlung schon gewahrt sieht, wenn die Nebenhandlung nur irgendwie die Haupthandlung fördert. Über den wirklichen Wert der Regeln hat er allerdings im Laufe der Zeit seine Ansicht geändert: während er sie anfangs als unbestreitbare Erfordernisse eines guten Dramas betrachtete, sah er später (seit 1679) in ihnen nur *mechanic beauties*, Äußerlichkeiten, die zwar empfehlenswert sind, aber mit dem Begriff des Dramas nicht organisch verbunden sind. In seinen eigenen Stücken hat er sich nicht allzu streng an seine Theorie gehalten. Am schlechtesten erfüllte er die Einheit der Handlung, weil das englische Publikum damals immer noch, wie zu Zeiten der Elisabeth, eine reiche und mannigfach verschlungene Handlung vorzog. Besser beobachtete er die Einheit des Ortes und der Zeit. Letztere allerdings auch nur insoweit, als die Handlungsdauer seiner Stücke — übrigens im Einklang mit seiner Theorie — nie über zwei bis drei Tage hinausgeht. Daß er auf ein engeres Zusammenrücken der Zeit keinen Wert legt, zeigt sich am besten darin, daß er manchmal seinen Quellen gegenüber die Zeit verlängert. Wenn seine Theorie die Lehre akzeptiert, daß man der Tragödie eine längere Handlungsdauer gestatten könne als der Komödie, so hat er selbst in der Praxis hiervon keinen Gebrauch gemacht. Daß oft die Fülle der Handlungen und Ereignisse für die ihnen zugebilligte Dauer von 2—3 Tagen zu groß ist, um nicht gröblich die Wahrscheinlichkeit zu verletzen, müssen wir mit in den Kauf nehmen. Andererseits hat ihm die längere Zeitdauer doch ermöglicht, auf das von den Franzosen viel angewandte Mittel zu verzichten, ganze Handlungsteile erzählen oder von einem Boten berichten zu lassen. Ein Gutes hat er von dem französischen Drama übernommen, nämlich die sorgfältige Verknüpfung der Szenen untereinander, die die Unterbrechung der Aufmerksamkeit verhindert und das Verständnis erleichtert. Zu bedauern ist, daß wir uns von der Bühne, auf der Dryden's Stücke gespielt wurden, kein ganz klares Bild machen können. Sicher ist, daß auch Dryden noch drei verschiedene Bühnenplätze gleichzeitig verwenden konnte und öfter, wie die Bühnenanweisung *above* lehrt, so etwas wie eine Oberbühne benutzte. Nur weiß man nicht, ob es sich in diesen Fällen um besondere Einbauten auf der italienischen Guckkastenbühne handelt oder um feste und ständig zu verwertende Bühnenplätze.

Ins 18. Jahrhundert hinein führt uns eine Berner Dissertation von Th. Schenk[81]) über Charles Shadwell, dem Sohne des berühmten Komödiendichters Thomas Shadwell. Nach einem Überblick über sein Leben und Schaffen wird uns besonders seine erste Komödie *The Fair Quaker of Deal* (1716) vorgeführt, die nach Ben-Jonson'scher Art noch mit bestimmten Charaktertypen operiert. Der Dichter schöpfte dabei stark aus den Werken seines Vaters: der Stoff stammt aus des Vaters *Squire of Alsatia* und *Epsom Wells*, die beiden Hauptcharaktere aus des Vaters *Volunteers*. Für die Figur des Quakers und den Ton des Stückes ward Thomas Baker's Quaker-Komödie *The Humours of the Age* (1701) benutzt, wie denn überhaupt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Quaker eine beliebte Figur der englischen Komödie ist.

Einen Zeitgenossen des jüngeren Shadwell, Colly Cibber, sucht uns eine

[81]) Charles Shadwell. His Comedy The Fair Quaker of Deal. Berner Dissertation von Theodor Schenk. Bern, Printed by Büchler and Co., 1913. 99 S.

amerikanische Arbeit von De Witt C. Croissant[82]) näher zu bringen, indem sie uns eine Übersicht über sein Schaffen gibt und seine Bedeutung für die sentimentale Komödie betont.

2. Lyrik.

Die elisabethanische Lyrik in den Rahmen der Gesamtentwicklung der Gattung einzureihen ermöglicht uns eine treffliche Darstellung von Felix E. Schelling,[83]) *The English Lyric* betitelt. Da diese Geschichte der englischen Lyrik von den angelsächsischen Anfängen bis zu Kipling und Yeats geht, kann naturgemäß der elisabethanischen Lyrik nur ein knapper Raum gegönnt werden.

Die Bedeutung, welche den elisabethanischen Anthologien zukommt, ist in den letzten Jahren immer klarer erkannt. Und so freuen wir uns, von einer derselben, *England's Parnassus* (1600) betitelt, eine überaus sorgfältige Neuausgabe von Charles Crawford[84]) zu erhalten. Dies war ein um so dringenderes Bedürfnis, als die Ausgabe von Collier (1867) sich als völlig unbrauchbar erwiesen hatte. Denn nicht nur, daß Collier alle «Irrtümer» in den Textproben der Anthologie stillschweigend korrigiert hatte, er erlaubte sich auch willkürlich die Namen der Verfasser zu ändern. Und in einem Falle, wo er ein Zitat aus Spenser nicht verifizieren konnte, setzte er einfach ein anderes Spenser-Zitat an dessen Stelle, — ein Verfahren, das auf Collier's wissenschaftliches Gewissen ein sehr betrübliches Licht wirft. Die verschiedenen Exemplare des Originaldruckes von 1600 weisen wiederum verschiedene Lesarten auf. Am wichtigsten ist, daß ein Exemplar, welches Dr. Farmer eingesehen hatte, augenblicklich aber nicht nachweisbar ist, unter dem Einleitungssonett an die Leser nicht nur die Initialen, sondern den vollen Namen Robert Allot's ausgedruckt aufweist. Lediglich hieraus wissen wir den Namen des Zusammenstellers der Anthologie, eines uns sonst unbekannten Mannes, über den auch seine Gedichtauswahl nichts weiter verrät, als daß er mit einigen elisabethanischen Dichterkapazitäten bekannt gewesen sein muß und irgendwelchen Geschmack und literarisches Urteil nicht besessen hat. Trotzdem ist seine Antologie sehr wichtig für uns, weil sie uns durch ihre Autorennamen unter den Gedichtproben mehrfach in den Stand setzt, anonym überlieferte Werke einem bestimmten Autor beizulegen. Absolut zuverlässig sind diese Zuweisungen Allot's freilich nicht, weil er nachweislich in soundsoviel Fällen (130 mal) falsche Autoren angegeben hat. Meist wird das dadurch entstanden sein, daß er beim Ausschreiben der Proben aus demselben Autor nicht den Namen wiederholte, sondern sich mit einem *idem* begnügte (das noch oft in der gedruckten Anthologie erscheint) und später beim Umordnen der Zitate sich nicht mehr recht erinnerte, welcher Schriftsteller eigentlich gemeint war. Auf alle Fälle ist das Buch mit hastiger Eile zusammengestellt, vielleicht um zwei gleichzeitigen Konkurrenzunternehmen zuvorzukommen. Aus dieser

[82]) Bulletin of the University of Kansas, Vol. XIV: Humanistic Studies Vol. I, No. 1: Studies in the Work of Colley Cibber. By de Witt C. Croissant. Lawrence, 1912. 69 S.

[83]) The Types of English Literature, edited by William Allan Neilson. The English Lyric. By Felix E. Schelling. Boston and New York, Houghton Mifflin Company (The Riverside Press, Cambridge), 1913. xi u. 335 S. Preis: $1.50 net.

[84]) Englands Parnassus. Compiled by Robert Allot, 1600. Edited from the Original Text in the Bodleian Library and compared with the two copies in the British Museum by Charles Crawford. With Introduction, Notes, Tables and Indexes. Oxford, at the Clarendon Press, 1913. xliii u. 560 S. Preis: 7s. 6d. net. (India Paper 10s. 6d.)

Hast erklärt sich auch wohl die große Verderbtheit der Textproben, die durch die Verständnislosigkeit des Druckers noch erhöht zu sein scheint. Eine Hauptaufgabe des Herausgebers war es, die Gedichtproben zu identifizieren; und seinem rastlosen, oft bewährten Eifer ist es gelungen, von 2349 alle bis auf 111 nachzuweisen. Angeordnet sind die Gedichtstellen nach dem Inhalte unter solchen Stichworten wie *Angels, Affliction, Ambition* usw. In dieser sachlichen Anordnung war ihm schon eine Prosa-Chrestomatie von Sir Thomas Elyot (1539) vorangegangen. Bemerkenswert ist, daß die meisten Proben aus Spenser (386), Drayton (225), Warner (171), Daniel (140), Harington (140) und Lodge (119) genommen sind, während Shakespeare nur 95 Stellen beigesteuert hat.

Eine prächtig ausgestattete und in jeder Beziehung geradezu mustergültige Ausgabe hat uns L. E. Kastner[85]) von den poetischen Werken William Drummond's, des reichen Herrn von Hawthornden, geliefert. Drummond (1585 bis 1649) war ein großer Anleigner. Aber wenn auch ein Drittel seiner Dichtungen Übersetzungen oder Paraphrasen sind und das übrige deutlich die Nachahmung bestimmter Muster verrät, so hat er doch alles mit einem eigentümlichen Charme umgossen. Seine Vorlagen entnahm er in erster Linie der italienischen und französischen Literatur, erst in zweiter Linie der englischen und spanischen. Unter den Italienern folgt er besonders seinem Zeitgenossen Giambattista Marino neben Torquato Tasso und Guarini. Und so stark zeigt er sich von italienischem Geiste durchdrungen, daß kaum ein Gedanke oder ein Gleichnis in seinen Werken vorkommt, das sich nicht aus der italienischen Dichtung belegen ließe. Wenig beachtet ist bisher, wie stark Drummond auch von der französischen Literatur abhängt. Da er als Jüngling zwei Jahre in Frankreich studiert, ist ihm nicht nur die Sprache sehr geläufig geworden, sondern er hat sich auch eine für die damalige Zeit seltene Kenntnis der französischen Literatur erworben, von der er besonders Ronsard, Desportes, Pontus de Tyard und Passerat geschätzt und nachgeahmt hat. Ziemlich allein stand er damals mit seiner trefflichen Kenntnis des Spanischen, so daß es uns nicht wundernehmen darf, wenn wir unter seinen Werken auch Paraphrasen und Nachahmungen aus Boscán und Garcilaso antreffen. Relativ gering ist der Einfluß der zeitgenössischen Engländer auf seine Dichtung. Doch hat er manches aus Sidney entlehnt und zwei Stellen auch aus Shakespeare geschöpft. Besonderes Gewicht hat unser Herausgeber auf die Textgestalt gelegt, die genau nach den ältesten Drucken, selbst mit Beibehaltung der alten Interpunktion, gegeben wird und die Varianten aller nachfolgenden Originalausgaben beifügt. Auch die Original-Manuskripte, soweit solche erhalten sind, sind gewissenhaft herbeigezogen. Aus ihnen sind manche bisher ungedruckte Jugendgedichte hervorgeholt, die uns besonders durch ihre Scottizismen interessieren, die der Dichter also erst allmählich abgestreift haben muß. Mustergültig ist die bibliographische Beschreibung der alten Ausgaben, die mit prachtvollen Reproduktionen der Titelblätter ausgestattet ist. Sehr wertvolle ausführliche Anmerkungen, die sich namentlich mit den Vorlagen des Dichters beschäftigen, sind beiden Bänden beigegeben. Die Universität Manchester, in deren Publikationen diese Ausgabe erscheint, darf stolz sein auf diese Leistung.

---

[85]) Publications of the University of Manchester. English Series No. V. The Poetical Works of William Drummond of Hawthornden, with «A Cypresse Grove». Edited by L. E. Kastner. Manchester, at the University Press, 1913. Vol. I. cxix u. 254 S. Mit 17 Faksimiles. Vol. II. xviii u. 434 S. Mit 12 Faksimiles. Preis: 21s. net.

Ein Erbteil der Elisabeth-Zeit, das auch der Puritanismus mit seiner Gegnerschaft gegen die Musik beim Gottesdienst der Folgezeit nicht hat rauben können, ist die alle Kreise durchdringende Musikliebe des 17. Jahrhunderts. Wie bei Thomas Morley (1597) die Unfähigkeit, ein Lied zu singen, als ein Zeichen vernachlässigter Erziehung hingestellt wird, so verlangt auch der *Complete Gentleman* (1664) des Henry Peacham von jedem Gebildeten die Fähigkeit, ein Lied vom Blatt zu singen und es auf der Viole oder Laute zu spielen. Sonach ist es nicht weiter verwunderlich, daß der feingebildete Milton, wie uns soeben eine amerikanische Doktorarbeit von S. G. Spaeth[86]) gut auseinandersetzt, sowohl praktisch wie theoretisch in der Musik gebildet war. Schon im Hause seines Vaters, der ein geschickter Komponist war und mit verschiedenen Musikern vertraut verkehrte, wird der Knabe den Grund zu seinem Musikverständnis gelegt haben, das bald auf der St. Paul's Schule in London und dem Cambridger Christ's College durch die berühmten Kirchenchöre neue Nahrung erhielt. Auch in Italien verkehrte er in musikalischen Kreisen und schwärmte für die Sängerin Leonora Baroni, der er drei überschwängliche lateinische Epigramme widmete, wie er auch zwei Sammlungen italienischer Musik mit nach Hause brachte. Schon vorher wohl hatte er Freundschaft geschlossen mit dem berühmten Komponisten Henry Lawes, der ihm die Musik zu seinen beiden Maskenspielen *Arcades* und *Comus* geliefert hat und von ihm in einem Sonett hoch gepriesen wurde. Schon im Elternhaus erlernte der Dichter die Orgel spielen, die zeitlebens sein Lieblingsinstrument geblieben ist. Ob er auch ein Bogeninstrument und die damals allbeliebte Laute gespielt hat, wissen wir nicht recht. Weitgehende Kenntnisse hat er sich auch in der Theorie der Musik angeeignet, die den intellektualistischen Elementen der höheren Kreise sich damals sehr empfahl. Merkwürdig ist indes, daß sein theoretisches Musikwissen stark antik-griechisch gefärbt ist und größtenteils aus antiken Autoren wie Plato geschöpft zu sein scheint. Darum werden so oft in seinen Werken die griechischen Tonarten, namentlich die dorische, genannt. Darum spricht er auch so häufig von der Sphärenmusik, der er schon auf der Universität einen lateinischen Essay gewidmet hatte. Darum betont er auch so stark das Ethos der Musik, daß er sowohl in seinem Erziehungstraktat wie beim Unterricht der beiden Neffen der Musik eine hohe pädagogische Bedeutung zumaß.

Ein Zeitgenosse des großen Milton, der Cambridger Theologie-Professor Joseph Beaumont (1616—1699), war uns bisher zumeist durch seine riesenlange religiöse Allegorie *Psyche* bekannt, obschon eine Auswahl seiner kleineren Gedichte schon 1749 erschienen war. Jetzt legt uns eine Amerikanerin, Eloise Robinson,[87]) eine Gesamtausgabe der kleineren lyrischen Gedichte nach einer vom Dichter selbst geschriebenen Handschrift vor, die aus der Sammlung Phillipps kürzlich in den Besitz des Prof. G. H. Palmer in Harvard gelangt ist. 177 meist religiöse Gedichte erhalten wir hier, die dieselbe Mischung von Intellektualismus und Sensualismus aufweisen, wie das Haupt der ganzen Schule, John Donne. Tatsächlich zeigt sich auch Beaumont von Donne beeinflußt, wenn auch

[86]) Milton's Knowledge of Music, its Sources and its Significance in his Works. A Dissertation presented to the Faculty of Princeton University in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy by Sigmund Gottfried Spaeth. Princeton, The University Library, 1913. vi u. 186 S.

[87]) The Minor Poems of Joseph Beaumont, D. D., 1616—1699. Edited from the Autograph Manuscript with Introduction and Notes. By Eloise Robinson. London, Constable and Co., Ltd., 1914. xliii u. 463 S. Mit 1 Titelporträt. Preis 21s. net.

seine eigentlichen Lehrmeister Crashaw und Herbert gewesen sind. Manche seiner Gedichte sind auch in Musik gesetzt, wie uns Bemerkungen in dem Manuskripte beweisen. Bei *The Sheepherd* heißt es: «*Set to 5 parts for voices and viols by R. C.*», und bei *Whiteness, or Chastity*: «*set to 4 parts by T. T.*» Zweifellos sind mit diesen Initialen Komponisten gemeint. Ich verstehe daher nicht, was uns der Hinweis auf Beaumont's Dichterkollegen Richard Crashaw und Thomas Traherne hier nützen soll, von denen nicht bekannt ist, daß sie sich je mit Komponieren befaßt haben. Unter T. T. verbirgt sich wahrscheinlich der Organist der königlichen Kapelle Thomas Tomkins († 1656), dessen zahlreiche Gesangskompositionen uns noch in Handschriften und alten Drucken erhalten sind. Mit R. C. könnte vielleicht der Komponist Raphael Courteville gemeint sein, von dem wir allerdings sonst nur wissen, daß er Mitglied des königlichen Kirchenchores war und 1675 gestorben ist.

Leipzig. Max Förster.

Der Redaktion sind folgende Werke noch zugegangen:

Shakespeare Personally. By David Masson. London, Smith, Elder & Co., 1914. viii u. 243 S. Preis: 6s. net.

Shakespeares Quellen in der Originalsprache und deutsch herausgegeben im Auftrage der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. 1. Bändchen. Quellen zu König Lear, herausgegeben von Rudolf Fischer. Bonn, A. Marcus u. E. Webers Verlag, 1914. vii u. 185 S. Preis: 2,80 M.

Neuere Untersuchungen zu Shakespeares Maß für Maß. Quellen, Zeit und Anlaß der Entstehung des Stückes und seine Bedeutung als Offenbarung der persönlichen Weltanschauung des Dichters. Von Louis Albrecht. Berlin, Weidmann, 1914. xiii u. 302 S.

Der Melancholikertypus Shakespeares und sein Ursprung. Von G. A. Bieber. Heidelberg, C. Winter, 1913. 92 S. Preis: 2,30 M.

Elizabethan Drama and its Mad Folk. By E. A. Peers. Cambridge, W. Heffer & Sons, 1914. 189 S. Preis: 3s. 6d. net.

Shakespeare et la superstition shakespearienne. Par Georges Pellissier, Paris, Hachette et Cie, 1914. Preis: 3 fr. 50.

Skakespeare und sein Wissen auf den Gebieten der Arznei- und Volkskunde. Von Hermann Schelenz. Bd. I. Leipzig u. Hamburg, Leopold Voss, 1914. v u. 328 S. Preis: 8 M., geb. 9 Mark.

King Lear by William Shakespeare. With Introduction and Explanatory Notes, edited by H. Remus. Berlin und Glogau, Carl Flemming, 1914. xxii u. 140 S.

Magyar Shakespeare-Tár. A vallás- és közoktatásügyi M. Kir. Minister támogatásával. Kiadja a Kisfaludy-Társaság Shakespeare-bizottsága szerkeszti Ferenczi Zoltán. VI. Kötet. Budapest, Kilián Frigyes utóda Bizománya, 1913. iv u. 320 S.

The Literay Relations of England and Germany in the Seventeenth Century. By Gilbert Waterhouse. Cambridge, at the University Press. 1914. xx u. 190 S. Preis: 7s. 6d. net.

Das englische Theater im 19. Jahrhundert, seine Bühnenkunst und Literatur. Von E. L. Stahl. Mit 12 Bildertafeln. München und Berlin, R. Oldenbourg, 1914. x u. 258 S. Preis: geb. 4,50 M.

The Place of English Literature in the Modern University. An Inaugural Lecture delivered at East London College on October 2, 1913. By Sir Sidney Lee. London, Smith, Elder & Co., 1913. 29 S. Preis: 1s. net.

What can Literature do for Me? By C. Alphonso Smith. Garden City, New York, Doubleday, Page & Co., 1913, 228 S.

A Brief Abstract of a New English Prosody based upon the Laws of English Rhythm. By Mark H. Liddell. Lafayette, Indiana, 1914. v u. 47 S.

Le Simsone Grisaldo de F. M. Klinger. Étude suivie d'une réimpression du texte de 1776. Par Edmond Vermeil. Paris, Librairie Félix Alcan, 1913. xxii, 308 u. 143 S. Preis: 7 fr. 50. (Trefflich eingeleitete Separatausgabe von Klingers Grisaldo.)

Shakespeare-Bibliographie

1913

Mit Nachträgen zur Bibliographie früherer Bände des Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Von

Dr. Hans Daffis,

Bibliothekar an der Königl. Universitäts-Bibliothek zu Berlin.

VORBEMERKUNG.

Die Bibliographie dieses Jahres zeigt einige Veränderungen in Äußerlichkeiten, die schon seit geraumer Zeit erwogen waren und auf Raumersparnis abzielen. Die nach den einzelnen Ländern getrennte Berichterstattung, an der bisher, trotz mancher kritischen Gegenmeinung festgehalten worden war, ist nun aufgegeben worden. Der Überblick über die Gesamtarbeit für Shakespeare, während eines Jahres, ist dadurch wesentlich erleichtert worden, wenn auch die rasche Orientierung über den Anteil der verschiedenen Nationen zunächst leidet. Auch mit der lange geplanten Einführung von Siglen für die am häufigsten vertretenen Zeitschriften usw. ist nun der Anfang gemacht worden. Fortgefallen ist überall der Name Shakespeare, wo er als selbstverständlicher Verfasser in Frage kommt, ferner die Jahreszahl, die überall als 1913 zu ergänzen ist, wo nicht ausdrücklich etwas anderes bemerkt wurde. Sehr vereinfacht ist auch die Form der „Nachträge" zu Publikationen der Vorjahre. Während früher umständlich der ganze Titel wiederholt wurde, erscheint jetzt nur noch die betreffende laufende Nummer. Wie weiter im einzelnen versucht worden ist, drucktechnisch Raum zu gewinnen, wird dem Interessenten bei schnellem Vergleich klar werden. — Die alten Freunde dieser Bibliographie sind ihr auch im letzten Jahre treu geblieben. Herrn Geheimrat Brandl, den Herren Professoren Max Förster und Joseph de Perott, Herrn Bibliothekssekretär Schubert und einem neuen Helfer, Herrn Dr. Fr. Dukmeyer sei auch an dieser Stelle nochmals herzlich gedankt.

Abkürzungen.

Archiv = Archiv für das Studium der Neueren Sprachen.
DLZ = Deutsche Literaturzeitung.
Jb. = Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
Litbl. = Literaturblatt für germanische und romanische Philologie.
Lit. Ztbl. = Literarisches Zentralblatt.
Zs. = Zeitschrift.

I. GESAMTAUSGABEN[1])

[in Original und Übersetzung.]

6937 *The Tudor Shakespeare.* Edited by William Allan Neilson and Ashley Horace Thorndike. In 40 vols. London and New York: Macmillan. [Vgl. 6440 [49]. — 6036 [48].]

1913: Hamlet. — Sonnets and a Lover's Complaint. — The Tragedy of Titus Andronicus. — The Merry Wives of Windsor. — The Tragedy of Julius Caesar. — The Life of Timon of Athens. — Venus and Adonis, The Rape of Lucrece, and other Poems. — The Two Gentlemen of Verona. — The Taming of the Shrew. — Pericles, Prince of Tyre. — King Henry the Sixth. P. 3. — Cymbeline.

6938 *Complete Works.* Edited, with a glossary, by W. J. Craig. With 16 coloured illustrations. London: Milford. 1264 S.

6939 *Complete Works.* Edited, with a Glossary by W. J. Craig. With 16 coloured and 34 black- and white illustrations. London: Milford. 1350 S.

6940 *Works.* Illustrated in colour. [Savoy Edition.] London: Eyre.

6941 *Works.* [Savoy Edition] Newly edited, with an introduction. London: Eyre.

6942 *Works.* 6 vols. [Nelson's Classics]. London: Nelson.

6943 *The Comedies*, Histories, Tragedies, Sonnets, and Poems. Cassell's Illustrated Edition, with a biographical and critical Introduction by F. J. Furnivall and John Munro. London: Cassell. 1140 S.

†**6944** Shakespeare in deutscher Sprache. Hrsg., zum Teil neu übersetzt von Friedrich Gundolf. Berlin: Georg Bondi.

1913 erschien: Bd. VIII: Was Ihr wollt. — Maß für Maß. — Troilus und Cressida. — Timon von Athen. (433 S.)

†**6945** *Dzieła Dramatyczne.* [Dramatische Werke in polnischen Übersetzungen von J. Kasprowicz, J. Korzeniowski, St. Koźmian, K. Ostrowski, A. Pajgert, J. Paszkowski, E. Porębowicz und L. Ulrich. — Mit Vorrede und Einleitungen von Roman Dyboski, sowie einer Studie über Shakespeare in Polen von Dr. L. Bernacki.] 12 Teile in 6 Bänden, mit einer Nachbildung der Chandos-Porträts und 37 Titelbildern. Warschau, Gebethner u. Wolff, 1911—13.

Vgl. The Times, Literary Supplement. December 12.

6946 *Werke.* Übersetzt und mit Anm. versehen von A. L. Sokolovskij. Bd. 1—12. St. Petersburg: Marks. [Russisch.]

6947 *Werke* in 3 Bänden. Unter Redaktion von A. E. Gruzinskij. Bd. 3. [Bibliothek der allg. Lit. Europäische Klassiker.] Moskau: Levenson. 321 S. [Russisch.]

II. AUSGABEN U. ÜBERSETZUNGEN EINZELNER DRAMEN

[Nebst den dazu gehörigen Erläuterungsschriften]

Antonius and Cleopatra

6948 *The Tragedie of Anthony and Cleopatra.* (1623.) [Printed by T. J. Cobden-Sanderson, at the Doves Press, from the Text of the First Folio.] 1912. 144 S.

Vgl. Jb. 49, S. 227 (Max Förster).

6949 *Antony and Cleopatra.* Edited by G. W. Benedict. [Tudor Shakespeare.] London: Macmillan.

[1]) Ein † vor der betreffenden Nummer bedeutet, daß die Publikation im Original vorgelegen hat.

6950 *Antonio e Cleopatra*: tragedia in cinque atti. [Shakespeare, Teatro. Nuova traduzione di Diego Angeli.] Milano: Fratelli Treves. 252 S.

6951 *Antonius und Kleopatra* übers. von J. Rainis. [Universal-Bibliothek 100—01.] St. Petersburg: Gulbis. 126 S. [Lettisch.]

†**6952** Cobden-Sanderson, T. J.: Notes on a Passage in Anthony & Cleopatra.
Jb. 49. S. 146—47.

As You Like It

6953 *Come vi pare*: commedia in 5 atti. [Shakespeare, Teatro. Nuova traduzione di Diego Angeli.] Milano: Fratelli Treves 1912. 189 S.

6954 *Wie es Euch gefällt.* Übers. von A. J. Kroneberg. Mit Anm. von A. G. Kornfeld. Moskau: Antik & Co. 132 S. [Russisch.]

Coriolanus

6955 *Coriolano*: dramma in cinque atti. Traduzione di C. Rusconi. [Biblioteca teatrale economica. no. 44.] Roma: Garroni. 97 S.

†**6956** *Coriolanus.* V, III, 177—80.
Notes and Queries. XI, 8. S. 510.

Cymbeline

6957 *Cymbeline.* Edited by W. D. Howe. [Tudor Shakespeare.] London: Macmillan.

†**6958** *The Tragedie of Cymbeline.* Edited by H. H. Furness. [A New Variorum Edition of Shakespeare. Vol. XVIII.] Philadelphia: Lippincott. XX, 523 S.

6959 Lynkeus: «Cymbeline» in Hagen.
Westfälisches Magazin. N. F. 4, 5.

Hamlet

6960 *Hamlet.* Edited by G. P. Baker. [The Tudor Shakespeare.] London: Macmillan.

6960 *Hamlet.* [Langham Booklets 135.] London: Siegle.

6961 *The Play of Hamlet.* London: Collins.

6962 *Hamlet.* Parallel texts of the First and Second Quartos and the First Folio. Ed. by Wilhelm Viëtor. 2 ed., revised. (Shakespeare Reprints. II.) Marburg, Elwert. II, 319 S.

6963 *Hamlet.* The story of the play concisely told. Illustrated. [The Cinema Books 1.] London: Paul. 64 S.

6964 *Hamlet*, Prinz von Dacnemark. Mit 16 Lichtdruck-Tafeln nach den Lithographien von Eugène Delacroix. (Textrevision von Max J. Wolff. Einbandzeichnung von E. R. Weiss.) Leipzig: Insel-Verlag. 175 S.

6965 *Hamlet*, Prinz von Dänemark. [Von Buch zu Buch, von Blatt zu Blatt. Eine Haus-Bücherei. Bdch. 125—126.] Leipzig: Turm-Verlag. 118 S.

6966 *Amleto* principe di Danimarca: tragedia in cinque atti e sette quadri. Nuova riduzione, integralmente compilata, riordinata ad uso delle moderne scene italiane per cura di Giovanni Donati. Ravenna: Alighieri 1912. 196 S.

6967 *Hamlet* übers. von A. J. Kroneberg. 2. Ausg. [Universal-Bibliothek 442]. Moskau: Antik & Co. 154 S. [Russisch.]

†**6968** *Corpus Hamleticum.* Hamlet in Sage und Dichtung, Kunst und Musik. Hg. von J. Schick. 1. Abteilung. I. Bd.: Das Glückskind mit dem Todesbrief. Orientalische Fassungen von J. Schick. Berlin: Felber 1912. XIII, 417 S.
Rez.: Archiv. CXXXI. S. 252 (A. Brandl).

†**6969** «*Hamlet*». I, 2. «Then saw you not his face?»
Notes and Queries. XI, 7. S. 306.

†**6970** Adams jr., J. A.: Some Notes on Hamlet.
Modern Language Notes. XXVIII, 2. S. 39—43

6971 Brandes, G.: Don Quixote and Hamlet.
The Fortnightly Review. October.

6972 Eckertz, Erich: Hamlet und Nietzsche-Zarathustra.
Neues Tageblatt. Stuttgart. Nr. 241.

†6973 Hahne, Franz: Das Hamletproblem.
Germ.-Rom. Monatsschrift. V, 442—56.

†6974 Jacobsohn, S.: Hamlet.
Schaubühne. 9. Jg. S. 1228—29.

6975 Meyer, Ernst A.: «He's fat and scant of breath» (Hamlet, V 2).
In: Minneskrift af forna lärjungar tillägnad Prof. Axel Erdmann. Uppsala u. Stockholm: Almquist u. Wiksell. VIII, 346 S.

6976 Pündter, E.: Englische Hamlet-Darsteller und Darstellung im 17. und 18. Jahrhundert. Beiträge zur englischen Theatergeschichte. Weimar: Kiepenheuer. 177 S.

6977 Reck-Malleczenen, Fritz: Alte und neue Hamletforschung.
Die Grenzboten. LXXII, 9.

6978 Rhys, Grace: Shakespeare and Essex: the Real Hamlet.
The Nineteenth Century and after. May.

6979 Rüegg, A.: Shakespeares Hamlet. Basel: Kober 1912. 68 S.

6980 Smith, G. C. Moore: Schick's Corpus Hamleticum I.
The Modern Language Review. VIII, 569.

†6981 Stoll, E. E.: Hamlet and Iago. [Anniversary Papers by Colleagues and Pupils of G. L. Kittredge.] Boston: Ginn. 12 S.

†6982 Trench, Wilbraham F.: Shakespeare's Hamlet, a New Commentary With a Chapter on First Principles. London: Smith, Elder. XIV, 274 S.
Vgl. The Athenæum. June 21. — The Times. Literary Suppl. June 20. S. 265.

†6983 Wolff, M. J.: Hamlet in Italien.
Engl. Studien 46, 332.

6984 Wulffen, Erich: Shakespeares Hamlet, ein Sexualproblem. Berlin: Duncker. 186 S.

Henry IV

6985 *King Henry IV.* P. 1. Edited A. J. F. Collins. London: Clive. 186, 2 S.

†6986 *König Heinrich der Vierte.* Mit Bildern nach Aufführungen des Deutschen Theaters. Tl. 1. 2. [Illustrierte Klassiker des Deutschen Theaters nach Inszenierungen von Max Reinhardt.] Berlin: Lehmann. 159, 167 S.

†6987 «1. *Henry IV.*» I, 1, 5, 6. «entrance».
Notes and Queries. XI, 7. S. 66.

†6988 «1. *Henry IV.*» II, 1.: robbery on Gadshill.
Notes and Queries. XI, 7. S. 305.

Henry VI

6989 *King Henry the Sixth.* Second Part. Edited by C. H. Barnwell. [The Tudor Shakespeare.] London: Macmillan.

6990 *King Henry the Sixth.* Part 3. Edited by R. A. Law. [Tudor Shakespeare.] London: Macmillan.

John

†6991 «*The Troublesome Reign of King John*», being the Original of Shakespeare's «Life and Death of King John», edited by F. J. Furnivall and John Munro. London: Chatto and Windus. XLVIII, 186 S.
Rez.: Jb. 49. S. 232—33. (Max Förster.)

†6992 *King John.* Für den Schulgebrauch hg. von F. Blume. Mit 1 Titelbild und 3 Abbildungen. [Freytags Sammlung französischer und englischer Schriftsteller.] Wien: Tempsky; Leipzig: Freytag. 161 S.

†6993 Kerrl, Anna: Die metrischen Unterschiede von Shakespeares King John und Julius Caesar. Eine chronologische Untersuchung. [Bonner Studien zur englischen Philologie. H. 10.] Bonn: Hanstein. X, 189 S.
Rez.: Archiv. CXXXI. S. 251—52. A. Brandl.)

Julius Caesar

6994 *Julius Caesar*; with North's translation of Plutarch's Julius Caesar. [Oxford Plain Texts.] Oxford: Clarendon Press; London: Frowde. 176, 2 S.

6995 *The Tragedy of Julius Caesar.* Edited by R. M. Lovett. [Tudor Shakespeare.] London: Macmillan.

6996 *The Tragedie of Julius Caesar.* [New Variorum Edition.] Edited by H. H. Furness, jr. London: Lippincott. 494 S.

6997 *Julius Caesar.* Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen. Auf Grund der Schlegel'schen Übersetzung mit Einleitung und Anmerkungen hg. von Christian Gaehde. [Die Meisterwerke der deutschen Bühne. Nr. 77.] Leipzig: Hesse & Becker. XV, 82 S.

†**6998** *Julius Caesar.* Eine Tragödie in 5 Aufzügen. Nach der von Hermann Conrad revidierten Schlegel-Tieckschen Übersetzung für die Bühne eingerichtet von Ludwig Weber. [Bühnen-Shakespeare Bd. 25] Leipzig: Reclam. 96 S.

†**6999** Bartlett, Henriette: Quarto Editions of «Julius Caesar».
The Library. III. Series. 4, 122—32.

†**7000** Boecker, A.: A Probable Italian Source of Shakespeare's «Julius Caesar». Diss. New York.

†**7001** Cobden-Sanderson, T. J.: A Passage in «Julius Caesar».
The Times. Literary Supplement. July 18. S. 306.

†**7002** Graetzer, Franz: Mark Anton in «Julius Caesar» und «Antonius und Kleopatra».
Der neue Weg. — XLII. S. 1533—36.

†**7003** Stockley, W. F. P.: The Verse of «Julius Caesar».
Notes and Queries. XI, 8. S. 162—64.

Lear

7004 *König Lear.* Trauerspiel. Nach der Oechelhäusor'schen Volksausg. mit ausführl. Erläuterungen für den Schulgebrauch und das Privatstudium von L. Schunck. 2. Aufl. [Schöningh's Ausgaben ausländischer Klassiker.] Paderborn: Schöningh 1912. 168 S.

7005 *König Lear* übers. von A. V. Drujinin. 10. Ausg. St. Petersburg: Suvorin. XXIV, 112 S. [Russisch.]

7006 *König Lear* übers. von P. Kanschin. Mit Anm. von P. Weinberg. Kiev: Bonadurer. 168 S. [Russisch.]

7007 *Lo Rei Lear.* Feelment arromançada en estil de catalana prosa per Anfòs Par. Ab notes esplicatives dels mellors comentaristes anglesos y estudis critics del traductor. Barcelona: Associació Wagneriana. XV, 447 S.
Rez.: Jb. 49. S. 230—31. (Max Förster.)

†**7008** Brooke, C. F. Tucker: King Lear on the Stage.
The Sewanee Review. January. S. 88—98.

7009 Creighton, C.: An Allegory of King Lear. London: Humphreys. 155 S.

†**7010** Van Hamel, A. G.: The Ballad of King Lear.
Germ.-Roman. Monatsschrift. V, 307—18.

Love's Labour's Lost

†**7011** «*Love's Labour's Lost*» IV, 1.: «Put up this, it will be thine another day».
Notes and Queries. XI, 7. S. 7.

Macbeth

7012 *Macbeth.* A Tragedy. Text und Präparation von R. Hoyer. [Goedel's neusprachliche Schultexte und Präparationen.] Hannover: Goedel. 74, IV, 59 S.

7013 *Macbeth.* Ein Trauerspiel. Mit Einleitung, Anmerkungen und Anhang versehen von J. Hense. 4. verb. Aufl. [Schöningh's Ausgaben ausländischer Klassiker.] Paderborn: Schöningh. VI, 133 S.

7014 *Macbeth.* Heft 1. 2. [Präparationen nebst Übersetzung für den neusprachlichen Unterricht. von einem Fachmann. Englisch. Nr. 12. 13.] Kattowitz: Phönix-Verlag. Je 108 S.

7015 *Macbeth*: tragedia in 5 atti. Traduzione di Michelini. Firenze: Quattrini. 75 S.

7016 *Macbeth* übers. von P. Kanschin. Mit Anm. von E. Solovjev. Kiev: Bonadurer. 141, IV S. [Russisch.]

7017 *Macbeth* übers. von A. J. Kroneberg. [Universal-Bibliothek.] Moskau: Antik & Co. 84 S. [Russisch.]

†7018 Birk, Karl: Shakespeare, Macbeth. Ein Beitrag zur Inszenierung des Trauerspieles. Mit einem Anhang: Die Hexenszenen in neuer Übertragung und Bühnenbearbeitung von Alfred Walter-Horst und Wilhelm Fabian. (Handbücher der Regie. Hrsg. von der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände. Bd. I.) Berlin-Charlottenburg: Vita Deutsches Verlagshaus. 83 S.

†7019 Eidam, Chr.: Zu einigen Stellen in Shakespeares Macbeth.
Zs. f. franz. und engl. Unterricht. Bd. 12. S. 112—28.

†7020 Kohlmann, G.: Bemerkungen zu einigen Stellen des Macbeth und des King Lear.
Zs. f. franz. u. engl. Unterricht. Bd. 12. S. 343—51.

The Merchant of Venice

7021 *The Merchant of Venice.* A comedy. Text und Präparation von F. Ost. [Goedel's neusprachliche Schultexte und Präparationen. Bd. 13.] Hannover: Goedel. 77, IV, 48 S.

7022 *The Merchant of Venice.* [Präparationen nebst Übersetzung für den neusprachlichen Unterricht, von einem Fachmann. Englisch. 6.] Kattowitz: Phönix-Verlag. 110 S.

7023 *The Merchant of Venice.* Told by a popular novelist. Illustrated by Averil Burleigh. London: Greening. 308 S.

7024 *Le Marchand de Venise.* Périclès, Timon d'Athènes, Contes de Shakespeare d'après Charles Lamb. Traduits par Charles Simond. Poitiers et Paris: Société francaise d'imprimerie et de librairie. 125 S.

†7025 Brie, Fr.: Zur Entstehung des «Kaufmann von Venedig».
Jb. 49. S. 97—121.

†7026 Jacobsohn, S.: Die beiden Shylocks. [Bassermann und Schildkraut.]
Die Schaubühne. 9. Jg. S. 1277—78.

7027 Mendelssohn Bartholdy, A.: Zum Shylock-Problem.
Archiv für Rechts- und Wirtschaftsphilosophie. VI, 4.

†7028 Petersen, Ottomar: Beiträge zu Shakespeares Merchant of Venice.
Zs. f. französ. u. engl. Unterricht. XII. S. 338—43.

†7029 Stammler, Wolfgang: Zur Darstellung Shylocks und Hamlets auf der deutschen Bühne.
Jb. 49. S. 137—144.

Merry Wives of Windsor

7030 *The Merry Wives of Windsor.* Edited by F. P. Emery. [Tudor Shakespeare.] London: Macmillan.

7031 *Le allegre spose* di Vindsor: commedia in cinque atti. [Shakespeare, Teatro. Nuova traduzione di Diego Angeli.] Milano: Fratelli Treves. VII, 211 S.

A Midsummer Night's Dream

7032 *A Midsummer Night's Dream.* [Langham Booklets. 137.] London: Siegle.

7033 *Ein Sommernachtstraum.* Ein Märchenspiel in 5 Aufzügen. Auf Grund der Schlegel'schen Übersetzung mit Einleitung und Anmerkungen hg. von Christian Gaehde. [Die Meisterwerke der deutschen Bühne. Nr. 78.] Leipzig: Hesse & Becker. XV, 67 S.

7034 *Ein Sommernachtstraum.* Lustspiel. Übersetzt von Aug. Wilh. v. Schlegel. Mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Alex v. Weilen. [Graeser's Schulausgaben klassischer Werke. Neue Reihe.] Leipzig: Teubner 1912. VII, 60 S.

7035 *La notte del* — l'Epifania, o quel che volete: commedia in cinque atti. [Shakespeare, Teatro. Nuova traduzione di Diego Angeli.] Milano: Fratelli Treves. 199 S.

7036 *Ein Sommernachtstraum* übers. von V. Surenjanc. Tiflis: Vrujr 1912. 63 S. [Russisch.]

†**7037** Jacob, H. E.: Die Dreiwelt im Sommernachtstraum.
Blätter des Deutschen Theaters. Nr. 37. S. 593—95.

Much Ado About Nothing

7038 *Much Ado About Nothing.* Edited by S. E. Goggin and F. Allen. [Junior Edition.] London: Clive. 135 S.

7039 *Viel Lärm um nichts.* [Shakespeare's Dramen. Wiedergeboren aus dem Geiste der Musik. Von Otto Wille. 1.] Leipzig: Wille. 79 S.

Othello

7040 *Otello* o il moro di Venezia: tragedia in cinque atti. [Shakespeare, Teatro. Nuova traduzione di Diego Angeli.] Milano: Fratelli Treves. VI, 243 S.

7041 Creighton, Charles: An Allegory of «Othello». London: Humphreys.
Vgl. The Academy. May 24. S. 646—47.

7042 Petersen, Ottomar: Shakespearestudien. Othello, Hamlet. Oldenburg i. Gr.: Noske. 53 S.

Pericles

7043 *Pericles,* Prince of Tyre. Edited by C. A. Smith. [Tudor Shakespeare.] London: Macmillan.

Richard II

7044 *Richard II.* Edited, with introduction and notes by G. S. Gordon. Oxford: Clarendon Press. 102 S.

Richard III.

7045 *King Richard the Third* 1597. [The Tudor Facsimile Texts.] London.

7046 Moriarty, W. D.: The Bearing on Dramatic Sequence of the Varia in Richard the Third and King Lear.
Modern Philology. X, 4.

Romeo and Juliet

7047 *Romeo and Juliet.* [Langham Leaflets, 631.] London: Siegle.

7048 *Giulietta e Romeo.* tragedia in cinque atti. Traduzione di C. Rusconi. [Biblioteca teatrale economica. no. 43.] Roma: Garroni 1912. 79 S.

Taming of the Shrew

7049 *The Taming of the Shrew.* Edited by F. Tupper. [Tudor Edition.] London: Macmillan.

7050 *La bisbetica domata*: commedia in un prologo e cinque atti. [Shakespeare, Teatro. Nuova traduzione di Diego Angeli.] Milano: Fratelli Treves 1912. 201 S.

†**7051** «*Taming of the Shrew*». Introduction, «Brach Merriman».
Notes and Queries. XI, 7. S. 205.

Tempest

7052 *The Tempest.* Edited by A. R. Weekes and F. Allen. [Junior Edition.] London: Clive. 126 S.

7053 *The Tempest.* Edited by H. E. Greene. [Tudor Shakespeare.] London: Macmillan.

7054 *The Tempest.* Revised Edition of the Folio of 1623, edited by F. Jones. With Notes. London: Mills & Boon.

7055 *La tempesta.* Traduzione di Diego Angeli, con illustrazioni di Edmondo Dulac. Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche. 159 S., 40 Taf.

Timon of Athens

7056 *The Life of Timon of Athens.* Edited by R. H. Fletcher. [Tudor Shakespeare.] London: Macmillan.

†**7057** Kilian, E.: Timon von Athen auf der heutigen Bühne.
Jb. 49. S. 122—136.

Titus Andronicus

7058 *The Tragedy of Titus Andronicus.* Edited by E. E. Stoll. [The Tudor Shakespeare.] London: Macmillan.

†**7059** Sykes, H. D.: «Castle» in Shakespeare and Webster.
Notes and Queries. XI, 7. S. 166—66, 253, 394. — Zu Titus Andronicus III, 1, 167—69; Troilus V, 2, 183.

†**7060** Wagner, M.: Versuch einer psychologisch-ästhetischen Würdigung von Shakespeare's Titus Andronicus und Jan Vos': Aran en Titus.
Tijdschrift voor Nederlandsche Taal- en Letterkunde 32, 1—25.

Troilus and Cressida

†**7061** *Troilus et Cressida*; Trad. en dix-huit scènes de M. Emile Vedel. [La Petite Illustration. No. 34.] Paris: Impr. de l'Illustration. 34 S.

7062 Garnett, E.: «Troilus and Cressida» and the Critics.
The Contemporary Review. February.

Twelfth Night

7063 *Was ihr wollt.* Übersetzung von A. W. Schlegel. Revidiert und mit Einleitung und Anmerkungen hg. von H. Conrad. [Deutsche Schulausgaben Nr. 84.] Dresden: Ehlermann. 140 S.

†**7064** «*Twelfth Nigth*». T. 5. «comptible».
Notes and Queries. XI, 7. S. 286.

Two Gentlemen of Verona

7065 *The Two Gentlemen of Verona.* Edited by M. W. Sampson. [Tudor Edition.] London: Macmillan.

Winter's Tale

†**7066** Perott, Joseph de: Die Hirtendichtung des Feliciano de Silva und Shakespeares Wintermärchen.
Archiv. 130. S. 53—56.

Pseudo-Shakespearesche Stücke

†**7067** Petersen, Ottomar: Pseudoshakespearesche Dramen.
Anglia. N. F. XXV. S. 424—62.

†**7068** Schücking, L. L.: Das Datum des pseudo-Shakespeareschen *Sir Thomas Moore.*
Engl. Studien. 46, 228—51.

III. NICHT DRAMATISCHE WERKE

[in Original und Übersetzung nebst den dazu gehörigen Erläuterungsschriften]

7069 *Songs.* With initials and borders illuminated by Edith A. Ibbs. London: Constable.

7070 *Sonnets.* [Riccardi Press Booklets.] London: Warner. 86 S.

7071 *Sonnets.* [Queens Library.] London: Siegle.

7072 *Sonnets.* With illuminated initials and borders by Edith A. Ibbs. London: Constable.

7073 *Sonnets* and a Lover's Complaint. [The Tudor Shakespeare.] London: Macmillan.

†**7074** *The Text of Shakespeare's Sonnets* CXXV and CXXVI.
Notes and Queries. XI, 7. S. 32, 76, 153, 236.

†**7075** *Sonette.* Erläutert von Alois Brandl. Übersetzt von Ludwig Fulda. 1. und 2. Aufl. Stuttgart: Cotta. LV, 156 S.

†**7076** Acheson, Arthur: Mistress Davenant, the Dark Lady of Shakespeare's Sonnets. Demonstrating the identity of the Dark Lady of the Sonnets, and the authorship and satirical intention of Willobie his Avisa. With a reprint of Willobie his Avisa . . . and sundry other poems by the same author. London: Quaritch. V, 332 S.

7077 Berzeviczy, Albert von: Die Sonette Michelangelos und Shakespeares.
Pester Lloyd. 9. Dezember.

†**7078** Blatt, William M.: A New Light on the Sonnets.
Modern Philology. XI, 1. S. 135—140.

†**7079** Brown, W. B.: The Mr. W. H. of Shakespeare's Sonnets.
Notes and Queries. XI, 7. S. 241—43, 262—63.

†**7080** Chambrun, The Countess de: The Sonnets of William Shakespeare. New Light and Old Evidence. Illustrated. New York and London: Putnam. XII, 276 S.

7081 Hegedüs, St. von: Die griechische Quelle zu Shakespeares zwei letzten Sonetten.
Ungarische Rundschau für historische und soziale Wissenschaften. II, 3.

7082 Hutchinson, John: The Sonnets of «Shakespeare»: a new view. Part 2, A Reply to Critics. London: Banks. 12 S. [vgl. 6529 [49].]

†**7083** Rödder, Paul: Shakespeares Sonette im Lichte der neueren Forschungen. Beilage zum Jahresbericht des Realprogymnasiums zu Gollnow. 20 S.

7084 *Venus and Adonis.* [Printed by T. J. Cobden-Sanderson, at The Doves Press from the Text of the First Edition imprinted by Richard Field, 1593. 1912.] 59 S.
Vgl. Jb. 49. S. 227. (Max Förster.)

7085 *Venus and Adonis,* The Rape of Lucrece, and other Poems. Edited by C. Brown. [Tudor Shakespeare.] London: Macmillan.

IV. ANTHOLOGIEN, AUSZÜGE, KONKORDANZEN UND ÄHNLICHES

7086 Bullen, A. H.: Lyrics from the Song-Books of the Elizabethan Age. London: Sidgwick and Jackson.

7087 Gosset, Adelaide L. J.: Shepherd Songs of Elizabethan England. Work-a-day Shepherds, Holiday Shepherds, Shepherd's «Passionate». A Pastoral Garland. London: Constable & Co. 1912 XX, 139 S.
Rez.: Jb. 49. S. 261. (Max Förster.)

7088 Shakespeare Birthday Book, A. [Langham Birthday Books. 5.] London: Siegle.

V. SHAKESPEAREANA

†**7089** Albright, Victor E.: Two of Percy's Plays as Proof of the Elizabethan Stage.
Modern Philology. XI, 2. S. 237—46.

† **7090** Alphonsus, Emperor of Germany. Reprinted in Facsimile from the Edition of 1654. With an Introduction and Notes by Herbert F. Schwarz. New York and London: G. P. Putnam's Sons.

†7091 Andrews, Clarence Edward: Richard Bronie: A Study of his Life and Works. New York: Holt and Co. 1913. (VI, 140 S.)
Yale Studies in English. XLVI.

†7092 Armstrong, Cecil Ferard: Shakespeare to Shaw. Studies in the life's work of six drammatists of the English stage. London: Mill and Boon. 330 S.

†7093 Bab, Julius: Nebenrollen.
Die Gegenwart. 42 Jg. S. 551—54.

7094 Bacon's Essays. [Sydney Edition.] Edited by Sydney Humphries. London: Black. 372 S.

7095 Bailey, John: Dr. Johnson and His Circle. [Home University Library Nr. 64.] London: Williams & Norgate. 256 S.

7096 Baskervill, Ch. R.: Bandello and The Broken Heart.
Modern Language Notes. XXVIII, 2.

7097 Beaumont, Francis and John Fletcher: Works. Variorum Edition. General Editor: A. H. Bullen. Vol. IV. The False One. The Little French Lawyer, Valentinian, Monsieur Thomas, The Chances. London: Bell & Sons and Bullen 1912. 531 S.
Rez.: Jb. 49. S. 259. (Max Förster.)

7098 Beerbohm-Tree, Sir Herbert: Thoughts and Afterthoughts. London: Cassell.

†7099 Berli, H.: Gabriel Harvey, der Dichterfreund und Kritiker. Diss. Zürich: Leemann. 151 S.

7100 Berzeviczy, A. de: Le surnaturel dans le théâtre de Shakespeare. Paris: Fontemoing. [vgl. 6771 [49].]

†7101 Bickley, F.: Three Tudor Biographies.
The Academy. September 27. S. 410—11.

†7102 Bieber, G. A.: Der Melancholikertypus Shakespeares und sein Ursprung. Diss. Jena. Heidelberg: Winter. 33 S.

7103 Bieber, A.: Der Melancholikertypus Shakespeares und sein Ursprung. (Anglistische Arbeiten. 3.) Heidelberg: Winter. 92 S.

†7104 Blass, J.: Die Entwicklung der Figur des gedungenen Mörders im älteren englischen Drama bis Shakespeare. Diss. Gießen. Mainz: v. Zabern. 121 S.

7105 Bleibtreu, Karl: Das Shakespeare-Problem.
Die Ähre (Zürich). I, 6—9.

7106 Bloom, J. Harvey: Shakespeare's Church, otherwise the Collegiate Church of the Holy Trinity of Stratford-upon-Avon: an architectural and ecclesiastical history of the Fabric and its ornaments. 33 plates. Cheaper reissue. Stratford-on-Avon: Shakespeare Press. 308 S.

7107 Book of English Essays, A. 1600—1900. Selected by S. V. Makower and B. H. Blackwell, with Notes by A. F. Schuster. London: Frowde. 374 S.

†7108 Borgerhoff, J. L.: Le théâtre anglais à Paris sous la restauration. Thèse lettres. Paris: Hachette. 245 S.

†7109 Borland, Lois: Montgomerie and the French Poets of the Early Sixteenth Century.
Modern Philology. XI, 1. S. 127—134.

†7110 Boynton, Percy H.: London in English Literature. Chicago: The University of Chicago Press. XII, 346 S.

†7111 Brabrook, Edward: Bacon and Shakespeare.
The Academy. May 31. S. 700—01.

7112 Bradley, A. G.: The Avon and Shakespeare's Country. 30 illustrations in colour by A. R. Quinton. London: Methuen. 376 S.

†7113 Brahm, Otto: Kritische Schriften über Drama und Theater. Hg. von Paul Schlenther. Berlin: S. Fischer. XVI, 487 S.

†7114 Brandl, A.: Horace Howard Furness †.
Jb. 49. S. 148—50.

†7115 Brandl, Alois: Shakespeare and Germany. [The British Academy. Third Annual Shakespeare Lecture.] London: Milford, Oxford University Press. 14 S.

†7116 Brandl, A.: Armin Wechsung †.
Jb. 49. S. 156.

†7117 Brenner, Ed. J. W.: Thomas Phaer, mit besonderer Berücksichtigung seiner Aeneis-Übersetzung (1558) nebst Neudruck des VI. Buches. [Würzburger Beiträge zur engl. Literaturgeschichte. 2.] Heidelberg: Winter. XI, 120 S.
Rez.: Engl. Studien. 47, 90—91. (Fr. Brie.) — Jb. 49. S. 263—64. (Max Förster.)

†7118 Brie, F.: William Baldwin's «Beware the Cat» (1561).
Anglia. XXXVII. S. 303—350.

7119 Briggs, W. Dinsmore: Ben Jonson.
Modern Philology. X, 4.

†7120 Briggs, William D.: Studies in Ben Jonson.
Anglia. N. F. XXV. S. 463—93.

7121 Brooke, C. F. Tucker: The Tudor Drama. A History of English National Drama to the Retirement of Shakespeare. London: Constable & Co. XIII, 461 S.
Rez.: Jb. 49. S. 250—51. (Max Förster). — The Journal of English and Germanic Philology. VII, 679—82. (A. H. Upham.)

†7122 Brooke, R.: The Authorship of the Later «Appius and Virginia».
The Modern Language Review. VIII, 4. S. 433—453.

7123 Brooke, Stopford A.: Ten More Plays of Shakespeare. London: Constable. 313 S.
Rez.: The Times. Literary Supplement. September 12. — The Athenæum. 16. August.

†7124 Browne, W. H.: Thomas Shadwell.
The Sewanee Review. July, 1913. S. 257—276.

†7125 *Cambridge History*, The, of English Literature. Ed by A. W. Ward and A. R. Waller. Vol. X. The Age of Johnson. Cambridge: University Press. XVI, 562 S.
Rez.: Notes and Queries. 11, VIII. S 457—58. — The Times. Literary Suppl. December 19.

†7126 Canby, H. D.: Congreve as Dramatist.
The Sewanee Review. October. S. 421—27.

†7127 Carlyle, Th.: Shakespeare. Ins Deutsche übertragen von Egon Friedell.
Schaubühne. 9. Jg. 1077—81; 1113—17; 1137—38.

7128 Carter, Thomas: Shakespeare's Stories of the English Kings. Cheaper ed. London: Harrap. 286 S.

7129 Cheffaud, P. A.: George Peele (1558—1596?). [Bibliothèque de philologie et de littérature modernes.] Paris: Alcan. 194 S.
Rez.: Beiblatt zur Anglia. XXIV, 6. S. 172—75. (Phil. Aronstein.)

†7130 Collison-Morley, L.: Baretti's Copy of his «Discours sur Shakespeare».
Notes and Queries. XI, 8. S. 47.

7131 Conrad, Herm.: Textfehler in der ersten Ausgabe der Schlegelschen Shakespeare-Übersetzung.
Bühne und Welt. XV, 20.

†7132 Conrad, H.: Unechtheiten in der ersten Ausgabe der Schlegelschen Shakespeare-Übersetzung (1797—1801), nachgewiesen aus seinen Manuskripten. Berlin: Weidmann. 93 S.
Aus: Zs. f. französ. u. engl. Unterricht. XI. Vgl. ebenda XII, 378.

†7133 Cowling, G. H.: Music on the Shakespearian Stage. Cambridge: University Press. VII, 116 S.
Rez: Jb. 49. S. 243—44. (Max Förster.)

†7134 Crane, R. S.: The Reading of an Elizabethan Youth.
Modern Philology. XI, 2. S. 269—72.

7135 Crawford, Charles: The Marlowe Concordance. III. Tl. [Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas. Bd. 34. Tl. III.] Louvain und Leipzig: Harrassowitz. S. 361—520.

7136 Crosse, Gordon: The Religious Drama. With 26 illustrations. London: Mowbray. XVI, 182 S.

7137 Cruse, Amy: The Elizabethan Lyrists and Their Poetry. London: Harrap. 148 S.

7138 Cunliffe, John W.: Early English Classical Tragedies. Edited with Introduction and Notes. Oxford: Clarendon Press. 1912 C, 352 S.
Rez.: Jb. 49. S. 251—52. (Max Förster.) — Revue critique. XLVII, I. S. 68—69 (Ch. Bastide.)

†**7139** Daffis, Hans: Shakespeare-Bibliographie 1912.
Jb. 49. S. 266—319.

7140 Danchin, F. C.: Études critiques sur Christopher Marlowe.
Revue germanique. IX, 5.

†**7141** Dawbarn, C. Y. C.: Uncrowned. Queen Elizabeth and the Early Life of Francis «Bacon» as told in his secret writings and in other contemporary records of her reign. London, New York, Bombay and Calcutta: Longmans, Green & Co. XI, 192 S.

†**7142** Demblon, C.: Lord Rutland est Shakespeare. Le plus grand des mystères dévoilé. Shaxper de Stratford hors cause. 3e mille. Paris: Ferdinando. VIII, 560 S.
Rez.: Jb. 49. S. 245—46. (Max Förster.)

7143 Dessauer, Heinrich: John Field, sein Leben und seine Werke. Diss. Leipzig: 117 S.

†**7144** Diebold, B.: Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts. [Theatergeschichtl. Forschungen. Bd. 25.] Hamburg und Leipzig: Voss. 166 S.
Rez.: Lit. Ztbl. Sp. 1245—47. (H. Knudsen.)

7145 Donne, John: The Poems. Edited from the Old Editions and Numerous Manuscripts with Introductions and Commentary by Herbert J. C. Grierson. Vol. I: The Text of the Poems with Appendixes. XXIV, 474 S. Vol. II. Introduction and Commentary. CLIII, 275 S. Oxford: Clarendon Press 1912.
Rez.: Jb. 49. S. 262—63. (Max Förster.) — The Times. Literary Suppl. January 31. S. 37—38.

†**7146** Downing, Ch.: Shakespeare as Pan-Judge of the World. Published under the auspices of the Society of the Shakespearean Reconciliation. Stratford-on-Avon: Shakespeare Press. 68 S.

7147 Dubitzky, Franz: Shakespeares Dramen als Opern.
Bühne und Welt. XV, 20.

†**7148** Durning-Lawrence, Edwin: Bacon is Shakespeare.
The Academy. January 18. S. 93f. — Vgl. dazu ebda. January 25. S. 125. — February 8. S. 188—89. — March 1. S. 283—85. — March 8. S. 317 — March 22. S. 382—83. —. April 19. S. 510. — April 26. S. 539—40.

†**7149** Edmunds, Albert J.: Shakespeare and the Bible.
Notes and Queries. XI, 7. S. 146, 494.

†**7150** Eichler, A.: Schriftbild und Lautwert in Charles Butler's English Grammar (1633, 1634) und Feminin «Monarchi» (1634). [Neudrucke frühneuengl. Grammatiken Bd. 4, 2.] Halle a. S.: Niemeyer. VIII, 134 S.

†**7151** Erler, Ernst: Die Namengebung bei Shakespeare. [Anglistische Arbeiten. 2.] Heidelberg: Winter. X, 144 S.

7152 Ferry, Ph.: The Deep Implications of Shakespeare's Alleged Germanism.
The Westminster Review. September.

†**7153** Firth, C. H.: Some Seventeenth Century Diaries and Memoirs.
The Scottish Historical Review. X. 4. S. 329—46.

†**7154** Fowell, Frank and Palmer, Frank: Censorship in England. London: Palmer. 402 S.

†7155 Franke, O.: Das neue Shakespeare-Jahrbuch.
Vossische Zeitung. 9. Juli. Morgenblatt.

7156 Gaehde, Chr.: Das Theater. Schauspielhaus und Schauspielkunst vom griechischen Altertum bis auf die Gegenwart. 2. Aufl. [Aus Natur und Geisteswelt. Bdch. 230.] Leipzig: Teubner. IV, 124 S.

†7157 Gerber, F.: Über den Menschen Shakespeare.
Blätter des Deutschen Theaters. Nr. 37. S. 596—99.

†7158 Görland, Alb.: Die Idee des Schicksals in der Geschichte der Tragödie. Ein Kapitel einer Ästhetik. Tübingen: Mohr. 149 S.

7159 Gosse, Edmund: Seventeenth Century Studies. 4th edition. London: Heinemann. 350 S.

†7160 Grabau, Carl: Zeitschriftenschau 1912.
Jb. 49. S. 178—205.

†7161 Graves, T. S.: The Arraignment of Paris and Sixteenth Century Flattery.
Modern Language Notes. XXVIII, 2. S. 48—49.

†7162 Graves, T. S.: Night Scenes in the Elizabethan Theatres.
Engl. Studien. Bd. 47. S. 63—71.

†7163 Gray, Henry David: The Evolution of Shakespeare's Heroine.
The Journal of English and Germanic Philology. XII, 1. S. 122—37.

7164 Hand, C. R.: Shakespeare, not Bacon. A Reply to Sir Edwin Durning-Lawrence's «Myth»! Liverpol: Hands. 74 S.

7165 Harper, Charles G.: Summer-Days in Shakespeare Land. Some Delights of the Ancient Town of Stratford-upon-Avon and the Country Round About; together with a Sketch of the Life of Mr. William Shakespeare. London: Chapman & Hall 1912. XIV, 293 S.
Rez.: Jb. 49. S. 244. (M. Förster.) — The Academy. January 11. S. 437.

†7166 Harris, Edward B.: Earliest Reference and Pictorial Representation of The First Folio Shakespeare.
Notes and Queries. XI, 7. S. 8—9, 56—57, 94—95, 137, 217.

†7167 Hearn, E. D.: Bacon is Shakespeare.
The Academy. February 1. S. 157.

7168 Hemings, William: The Jewes Tragedy, nach der Quarto 1662 hg. v. H. A. Cohn. [Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas. Bd. 40.] Louvain und Leipzig: Harrassowitz. XI, 91 S.

†7169 Hettner, H.: Die englische Literatur von 1660—1770. 7. Aufl. [Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts T. 1.] Braunschweig: Vieweg.
Rez.: Litbl. XXXIV. Sp. 370. (J. Hoops.)

†7170 Heywood, Jasper, and his translation of Seneca's Troas, Thyestes and Hercules furens. Ed. from the octavos of 1559, 1560 und 1561 by H. de Vocht. [Materialien zur Kunde des älteren engl. Dramas 41.] Louvain: Uystpruyst; Leipzig: Harrassowitz. LIV, 355 S.

7171 Hirzel, R.: Plutarch. [Das Erbe der Alten H. IV.] Leipzig: Dieterich 1912. 211 S.
Rez.: Jb. 49. S. 254. (Max Förster.)

†7172 Hoar, Robert H.: Bacon and Shakespeare.
The Academy. April 5. S. 444—45.

7173 Hoyer, A.: Eine historisch-genetische Analyse der Begriffe nature und fortune bei Shakespeare bis zum Abschluß der Hamlet-Periode. Diss. Halle a. S. 81 S.

7174 Hugo, Victor: William Shakespeare. London: Nelson. 384 S.

7175 Hurd's Letters on Chivalry and Romance with the third Elizabethan Dialogue edited with introduction by Edith J. Morley. London: Frowde. 176 S.

†7176 Hutchinson, John: «Bacon is Shakespeare».
The Academy. March. 29. S. 411—12. — April 5. S. 444. — Dazu: April 19. S. 511.

†7177 Jacobs, Monty: Deutsche Schauspielkunst. Zeugnisse zur Bühnengeschichte klassischer Rollen. Mit 33 Bildertafeln. Leipzig: Insel-Verlag. 520 S.

7178 Jaggard, W.: Shakespeare Bibliography: a dictionary of every known issue of the writings of our national poet and of recorded opinion thereon in the English language. With historical introduction, facsimiles, portraits, and other illustrations. New and cheaper impression. 28 plates. Stratford-on-Avon: Shakespeare Press. 754 S.

†**7179** *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.* Hrsg. von A. Brandl und M. Förster. Jg. 49. Mit 3 Bildern. Berlin-Schöneberg: Langenscheidt. XXXIV, 353 S.

Rez.: Zs. f. französ. u. engl. Unterricht. XII. S. 479—80. (H. Jantzen.)

7180 Jameson, Anna: Shakespeare's Heroines. [Bohn's Popular Library.] London: Bell. 350 S.

†**7181** Johnson *Bibliography.*

Notes and Queries. XI, 8. S. 87, 155, 175, 292.

†**7182** Johnson and Falstaff.

The Academy. October 4. S. 422—23.

†**7183** Jones, Henry Arthur: The Foundations of a National Drama. A Collection of Lectures, Essays and Speeches, delivered and written in the years 1896—1912. (Revised and corrected, with additions.) London: Chapman & Hall. XVIII, 358 S.

†**7184** Jones, Tom: Bacon is Shakespeare.

The Academy. January 18. S. 92f. — January 25. S. 125. — February 1. S. 157—58. — February 8. S. 189. — March 1. S. 285—86. — March 8. S. 316—17. — March 29. S. 412—13. — April 5. S. 445—46. — April 26. S. 540. — May 24. S. 668—69. May 31. S. 701.

†**7185** Jonson, Ben: Poetaster, and Dekker, Thomas: Satiromastix edited by Josiah H. Penniman. [The Belles Lettres Series, Section III, The English Drama.] Boston and London: Heath. LXX, 456 S.

Rez.: Zs. f. französ. u. eng. Unterricht. Bd. XII. S. 375—76. (H. Jantzen.) — Archiv 131, 253. (A. Brandl.)

†**7186** Kaulfuss-Diesch, Carl: Bandellos Novelle Timbreo und Fenicia im deutschen Drama des 17. Jahrhunderts.

In: Studien zur Literaturgeschichte. Albert Köster überreicht. Leipzig: Insel-Verlag 1912. S. 58—82.

Rez.: Jb. 49. S. 234—35. (Max Förster.)

†**7187** Kellner, Leon: Neueste Shakespeareliteratur.

Das literarische Echo. 15. Jg. Sp. 469—475.

7188 Kerber, E.: Neues über Ludwig Tiecks Shakespeare-Studien.

Bühne und Welt. XV, 14.

†**7189** Klaar, A.: Shakespeares Charaktere und ihre Darstellung.

Jb. 49. S. XI—XXXIV.

†**7190** Krüger, Max: Über Bühne und bildende Kunst. München: Piper. 102 S.

†**7191** Kueffner, L. M.: The Development of the Historic Drama. Its Theory and Practice: A Study Based Chiefly on the Dramas of Elizabethan England and of Germany. Diss. Chicago, The University of Chicago Press. 93 S.

7192 Lamb, Charles: Tales from Shakespeare. [Prize Series.] London: Gardner. 296 S.

†**7193** Landau, P.: Shakespeares Ruhm.

Blätter des Deutschen Theaters. Nr. 37. S. 590—93.

7194 Landsberg, Hans: Shakespeares Anfänge in Deutschland.

Blätter des Deutschen Theaters. III, 40.

7195 Law, E.: More about Shakespeare «Forgeries». London: Bell. 70 S.

7196 Lawrence, W. J.: The Elizabethan Playhouse and other Studies: Second Series. Stratford-upon-Avon: Shakespeare Head Press. 261 S. [vgl. 6624 [49].]

Rez.: The Times. Literary Supplement. April 25. S. 173.

7197 Lee's, Nathaniel: Sophonisba, or, Hannibal's Overthrow. Nach der Quarto von 1681 hg. von F. Holthausen. [Festschrift der Universität

Kiel zur Feier des Geburtsfestes Sr. Majestät des Kaisers und Königs Wilhelm II.] Kiel: Lipsius u. Tischer. XII, 60 S.
Rez.: Jb. 49. S. 261. (Max Förster.)

7198 Lee, S.: Arctic Exploration in Shakespeares Era.
The Nineteenth Century and after. April.

†7199 Lee, Sidney: Shakespeare and Public Affairs. I. II.
The Contemporary Review. August. September.

†7200 Lenz, H.: John Dennis. Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der englischen Literatur im Zeitalter der Königin Anna. (Teildruck). Diss. Marburg. 76 S.

†7201 Lohmeyer, Walter: Die Dramaturgie der Massen. Berlin und Leipzig: Schuster & Loeffler. 323 S.
2. Kapitel. Shakespeares Massentechnik. — 3. Kapitel. Im Zeichen Shakespeares.

7202 Luce, Morton: Shakespeare, the Man and his Work. Seven essays. Brisbe: Arrowsmith. London: Simpkin, Marshall. VII, 259 S.

†7203 Ludwig, A.: Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft. Ein Rückblick anläßlich ihres 50jährigen Bestehens.
Jb. 49. S. 1—96.

†7204 Lüdemann, E. A.: Shakespeares Verwendung von gleichartigem und gegensätzlichem Parallelismus bei Figuren, Situationen, Motiven und Handlungen. [Bonner Studien zur englischen Philologie. H. 7.] Bonn, Hanstein, VII, 185 S.
Rez.: Archiv. CXXXI. S. 251. (A. Brandl.)

†7205 Lütgenau, F.: Welchem Religionsbekenntnis gehörte Shakespeare an?
Die Gegenwart. Jg. 42. S. 200—202.

7206 McKerrow, R. B.: Printer's and Publisher's Devices in England and Scotland, 1485—1640. Printed for the Bibliographical Society at the Chiswick Press. LIV, 216 S.

7207 MacDonagh, Th.: Thomas Campion and the Art of English Poetry. London: Hodges, Figgis. 140 S.

†7208 McElwaine, P. A.: «Starypointing»: Milton's Epitaph on Shakespeare.
Notes and Queries. XI, 7. S. 227, 456, XI, 8. S. 141, 196, 232, 294, 317.

†7209 Madan, Falconer: Oxford Literature 1450—1640 and 1641—1650. Oxford: Clarendon Press 1912. XVI, 712 S.

†7210 Malling, Mathilda: Den olycklige Henry Percy. Stockholm: Bonnier. 90 S.

†7211 Mallory, George: Boswell the Biographer. London: Smith, Elder and Co. 1912. XV, 337 S.
Vgl. The Academy. February 15. S. 202—03.

†7212 Mannel, G. W.: The Source of the Immediate Plot of Faire Em.
Modern Language Notes. XXVIII, 3. S. 80—82.

7213 Martino, P.: Stendhal, Racine et Shakespeare.
Revue des cours et conférences. XXI, 11.

†7214 Mason's, John: The Turke ed. from the quartos of 1610 and 1632 by J. A. Adams, jr. [Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas. Bd. 37.] Louvain & Leipzig: Harrassowitz. XXV, 104 S.

†7215 *Materialien* zur Kunde des älteren Englischen Dramas. Begründet und herausgegeben von W. Bang. Louvain: Uystpruyst; Leipzig: Harrassowitz; London: Nutt.
1913 erschienen: Bd. XXXIV, III: The Marlowe Concordance. III. — Bd. XXXVII. John Mason's The Turke edited by J. Q. Adams jr. — Bd. XXXVIII. Studley's Translations of Seneca's Agamemnon and Medea. — Bd. XXXIX. A Tale of a Tub hg. von H. Scherer. — Bd. XL. The Jewes Tragedy, hg. von H. A. Cohn. — Bd. XLI. Heywood, Jasper and his Translation of Seneca, hg. von H. de Vocht.

7216 Matthews, Brander: Shakespeare Himself.
Bookman. April.

†7217 Matthews, Brander: Shakespeare as a Playwright. London: Longmans, Green & Co. XII, 399 S.

7218 Maud, Constance and Mary: Shakespeare's Stories. Illustrated. London: Arnold. 356 S.

7219 Metcalfe, Cranstoun: Peeresses of the Stage. Illustrated. London: Melrose. 276 S.

†7220 Miller, G. M.: The Historical Point of View in English Literary Criticism from 1570—1770. [Anglistische Forschungen. H. 35.] Heidelberg: Winter. IV, 160 S.

Rez.: Lit. Ztbl. Sp. 1489. (M. J. Wolff.)

†7221 Möller, Walter: Musik zu Shakespeares Dramen.

Der neue Weg. XLII. S. 113—15.

7222 Montmorency, J. E. G. de: Shakespeare's Battle Scenes.

The Contemporary Review. 1912. December.

7223 Montmorency, J. E. G. de: Shakespeare and Pictorial Art.

The Contemporary Review. May.

7224 Münz, B.: Wien in Shakespeares Beleuchtung.

Österreichische Rundschau. Bd. 36. H. 5.

†7225 Nairn, J. Arbuthnot: Boy-Actors under the Tudors and Stuarts.

Transactions of the Royal Society of Literature. 2nd Series. Vol. XXXII, 1. S. 11—78.

†7226 Neri, Ferdinando: Scenari delle Maschere in Arcadia. Città di Castello: Lapi. 93 S.

†7227 Newcomer, Alphonso G.: A Shakespeare Crux.

Modern Philology. XI, 1. S. 141—144.

7228 Notestein, Wallace: A History of Witchcraft in England from 1558—1718. Published by the American Historical Association. Washington 1911. XIV. 442 S.

Rez.: Jb. 49. S. 239—40. (Max Förster.)

7229 Paludan, J.: Fransk-engelsk indflydelse paa Danmarks litteratur i Holbergs tidsalder. Kopenhagen: Nationale Forfatters Forlag. VIII, 512 S.

†7230 Paulussen, H.: Rhythmik und Technik des sechsfüßigen Jambus im Deutschen und Englischen. [Bonner Studien zur englischen Philologie. H. 9.] Bonn: Hanstein. IV, 86 S.

7231 Pellissier, G.: La morale de Shakespeare.

Revue de Paris. 15. IX.

†7232 Pierpoint, R.: Christ Church, Oxford, in Time of Elizabeth.

Notes and Queries. XI, 7. S. 251. XI, 8. S. 151.

†7233 Poel, William: Shakespeare in the Theatre. London: Sidgwick & Jackson. 247 S.

Vgl. dazu: The Nation. July, 5. (William Archer.) — The Athenæum. July, 12.

7234 Powell, G. H.: The Elizabethan Spirit.

The Fortnightly Review. April.

7235 Raddatz, W. Jos.: Bacon and Shakespeare Paralleled. Cleveland, Ohio: 1912. 8, 47, 1 S.

†7236 *Ralph Roister Doister.* With Introduction and Notes by Clarence Griffin Child. [The Riverside Literature Series.] London: Harrap.

†7237 Rawlinson, H. G.: Some Baconian Blunders.

The Academy. March 29. S. 413. — April 19. S. 510—11. — May 3. S. 572—73. — May 31. S. 701.

†7238 Ridley, Edwin: Bacon is not Shakespeare.

The Academy. March 22. S. 382.

†7239 Rienaecker, Victor: Shakespeare and the English Reformation.

The Academy. June 21. S. 798.

†7240 Robertson, J. M.: The Baconian Heresy. A confutation. London: Jenkins. XX, 612 S.

†7241 Rohde, R.: Zu Marlowes Doctor Faustus. Erörterung einiger Probleme.

In: Festschrift für Morsbach. Halle a. S.: Niemeyer [Studien zur englischen Philologie L.]

7242 Rolfe, W. J.: Life of Shakespeare. Boston 1912. 550 S.

7243 Roscoe, C. S.: The English Scene in the Eighteenth Century. Illustrated. London: Constable. XII, 293 S.

7244 Rose, Mary: Baconian Myths: Notes on Two Great Englishmen and Their Defamers. Stratford-on-Avon: Shakespeare Press. 40 S. [A bird's-eye view of the great Bacon-Shakespeare controversy by the custodian of Shakespeare's birthplace.]

†**7245** Rosenbaum, R.: Alfred Freiherr von Berger.
Jb. 49. S. 150—56.

†**7246** Rub, O.: Das Burgtheater. Statistischer Rückblick auf die Tätigkeit und die Personalverhältnisse während der Zeit vom 8. April 1776 bis 1. Januar 1913. Mit einem Geleitwort von Hugo Thimig. Ein theaterhistorisches Nachschlagebuch. Wien: Knepler. 307 S.
Rez.: Lit. Ztbl. Sp. 1728—29. (H. Knudsen.)

7247 Saenger, Eduard: Shakespeare und der Sternenglaube.
Hamburger Fremdenblatt. Nr. 92.

†**7248** Salusbury, Sir John and Robert Chester: Poems. With an introduction by Carleton Brown. [Bryn Mawr College Monographs. Vol. XIV.] Bryn Mawr, Philadelphia. LXXII, 86 S.

†**7249** Sarrazin, G.: Shakespeare und Orlando Pescetti.
Engl. Studien 46, 347—54.

7250 Schelling, Felix E.: The English Lyric [The Types of English Literature edited by D. A. Neilson.] Boston and New York: Houghton Mifflin Co. X, 335 S.
Rez.: DLZ Sp. 3113—15. (U. Walter.)

7251 Schoell, F. L.: Une source nouvelle de Chapman: «Francisci Petrarchae De Contemptu mundi colloquiorum liber, quem Secretum suum inscripsit».
Revue germanique. IX. 4.

7252 Seamer, M.: Shakespeare's Stories. Für Schulen bearbeitet von Heinrich Saube. (Copyright ed.) Vocabulary. Berlin: Herbig. 35 S.

†**7253** Seemann, Margarete: Sir John Davies. Sein Leben und seine Werke. [Wiener Beiträge zur englischen Philologie. XLI.] Wien und Leipzig: Braumüller. X, 92 S.

†**7254** *Shakespeare-Allusions*, Unnoted in Thomas Shadwell.
Notes and Queries. XI, 8. S. 46—47, 86.

†**7255** *Shakespeare* Continued.
The Academy. August 30. S. 264—66. [Behandelt: Fishwick, Sh. Addresses. — Hazlitt, Sh. —] Vgl. ebda. S. 320.

†**7256** *Shakespeare* in Germany.
The Times. Literary Supplement. July 25. S. 312.

7257 *Shakespeare Music* (Music of the Period. Edited by E. W. Naylor. London: Curwen and Sons [1912]. XVII, 66 S.
Rez.: Jb. 49. S. 241—43. (Max Förster.)

7258 Shaw, Bernhard: Bunyan und Shakespeare.
Vossische Zeitung. Nr. 441.

†**7259** Shedlock, H. S.: Shakespeare's Pall-Beaters.
Notes and Queries. XI, 7. S. 245—46.

7260 Shelley, Henry C.: Shakespeare and Stratford. Illustrated from Photographs by the author. London: Simpkin. 216 S.
Rez.: The Times. Literary Supplement. August 29.

†**7261** Sieper, E.: Shakespeare und seine Zeit. 2. Aufl. [Aus Natur und Geisteswelt. Bdch. 185.] Berlin u. Leipzig: Teubner. V, 146 S.
Rez.: Archiv CXXXI. S. 251. (A. Brandl.) — Zs. f. franz. u. engl. Unterricht. XII, 377.

7262 Simpson, H. and Braun, Mrs. Charles: A Century of Famous Actresses, 1750—1850. With 18 illustrations. London: Mills & Boon. 380 S.

7263 Smart, W. Kay: Some English and Latin Sources and Parallels for the Morality of Wisdom. Menasha, Wis.: George Banta Publishing Co. 1912. 93 S.
Rez.: Jb. 49. S 253—54. (Max Förster.)

†7264 Smedley, William T.: Bacon is Shakespeare.
The Academy. March 15. S. 348—50.

†7265 Smith, G. C. Moore: Donniana.
The Modern Language Review. VIII, 47—52.

†7266 Smith, G. C. Moore: Gabriel Harvey's Marginalia. Collected and edited. Stratford-upon-Avon: Shakespeare Head Press. XVI, 327 S.

†7267 Smith, Thom.: De recta et emendata linguae anglicae scriptione dialogus. (1568.) Hg. von O. Deibel. [Neudrucke frühneuenglischer Grammatiken. Bd. VIII.] Halle: Niemeyer. VIII, 63, III S. und 44 Bl.

†7268 Spearing, Evelyn M.: A Chronological Arrangement of Donne's Sermons.
The Modern Language Review. VIII, 468—83.

†7269 *Staging of Shakespeare*, The.
The Academy. August 16. S. 200—201. [Behandelt: Poel, Shakespeare in the Theatre.]

7270 Stalker, James: How to read Shakespeare? A guide for the general reader. London: Hodder and Stoughton. 292 S.

†7271 Steeves, Harrison Ross: Learned Societies and English Literary Scholarship in Great Britain and the United States. Diss. New York.: Columbia University Press. XIV, 254 S.

7272 Steiger, Edgar: Das Gewissen bei Shakespeare und Strindberg.
Zeit im Bild (München). XI, 10.

7273 Stockley, W. F. P.: The Bacon-Shakespeare Matter.
The Westminster Review. November.

†7274 Stopes, Mrs. C. C.: Burbage and Shakespeare's Stage. London: Moring. XVI, 272 S.
Rez: Notes and Queries. XI, 8. S. 319—320. — The Times. Literary Supplement. September 19.

†7275 Stroheker, Fr.: Doppelformen und Rhythmus bei Marlowe und Kyd. Diss. Heidelberg. XII, 105 S.

†7276 Stronach, G.: Bacon and Shakespeare: A Challenge.
The Academy. February 1. S. 156—57. — March. 1. S. 285. — May 3. S. 574.

7277 Studley's Translations of Seneca's Agamemnon and Medea, ed. from the octavos of 1566 by E. M. Spearing. [Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas. Bd. 38.] Louvain & Leipzig: Harrassowitz. XXIX, 252 S.

7278 Sullivan, Sir Edward: An Italian Book of Etiquette in Shakespeare's Days.
Nineteenth Century. June.

7279 Sullivan, Sir Edward: A Libel on Ben Jonson.
Nineteenth Century. December.

7280 Sullivan, E.: What Shakespeare saw in Nature.
The Nineteenth Century and after. April.

†7281 Sullivan, Mary: Court Masques of James I. Their influence on Shakespeare and the public theatres. Illustrated. New York and London: The Knickerbocker Press. 259 S.

7282 Tale, A, of Tub. Nach dem Drucke von 1640 hg. von H. Scherer. [Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas. Bd. 39.] Louvain und Leipzig: Harrassowitz. XV, 90 S.

†7283 Tilley, M. P.: Shakespeare Allusions.
Jb. 49. S. 145—46.

†7284 Titfoortart, John: Bacon is not Shakespeare.
The Academy. January 25. S. 126—27.

†7285 Tonelli, Luigi: L'evoluzione del teatro contemporaneo in Italia. Napoli. 435 S.

7286 Townshend's, Aurelian: Poems and Masks. Edited by E. K. Chambers. [Tudor and Stuart Library.] Oxford: Clarendon Press 1912. XLVII, 124 S.
Rez.: Jb. 49 S. 258—59. (Max Förster.) — Revue critique. Année 47, I. S. 69. (Ch. Bastide.)

7287 *True* Ophelia, The, and Other Studies of Shakespeare's Women. By an Actress. London: Sidgwick & Jackson. 250 S.

†**7288** Turner, L. M.: Du conflit tragique chez les Grecs et dans Shakespeare. Thèse lettres. Paris: Ollier-Henry. 268 S.

7289 Ulrich, Otto: Die pseudohistorischen Dramen Beaumonts und Fletchers «Thierry, and Theodoret», «Valentinian», «The Prophetess» und «The False One» und ihre Quellen. Diss. Straßburg. 98 S.

7290 Upham, A. H.: English Femmes Savantes at the End of Seventeenth Century.
The Journal of English and Germanic Philology. XII, 2.

†**7291** Walzel, O.: Leben, Erleben und Dichten. Ein Versuch. Leipzig: Haessel 1912. 67 S.
Rez.: Jb. 49. S. 238. (Max Förster.)

†**7292** Warning, A, for Fair Women. 1599. [London: Jack.] 1912. (43 Bl.)
The Tudor Facsimile Texts. [Continuation Issues. 41.]

†**7293** Wechsung, Armin: Statistischer Überblick über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern im Jahre 1912.
Jb. 49. S. 164—71.

†**7294** Weyhe, Hans: Dissertationsschau.
Jb. 49. S. 172—77.

†**7295** Wheatley, H. B.: Post-Restoration Quartos of Shakespeare's Plays.
The Library. III. Series. 4, 237—69.

7296 Wiecki, E. v.: Shakespeare und die Tonkunst. Programm. Bromberg. 32 S.

†**7297** Wilson, J. D.: Did Sir Roger Williams write the Marprelate Tracts? A rejoinder.
The Library. III. Series. 4, 92—104.

7298 Winter, W. H.: Queen Elizabeth. An Epic Drama. London: Long. 150 S.

†**7299** Wirl, Julius: Orpheus in der Englischen Literatur. Wien und Leipzig: Braumüller.

†**7300** Wisdom, The, of Doctor Dodypoll. 1600. [London: Jack.] 1912. (33 Bl.)
The Tudor Facsimile Texts. (Continuation Issues. 39.]

†**7301** Wolff, M. J.: Das Komische bei Shakespeare.
Engl. Studien 46, 206—27.

†**7302** Wolff, M. J.: Shakespeare. Der Dichter und sein Werk. 3. durchges. Aufl. Bd. 1. 2. Mit 2 Porträt-Gravüren. München: Beck. V, 487; 489 S.
Rez.: Zs. f. französ. u. engl. Unterricht. XII, 567. (H. Jantzen.)

†**7303** Woodward, Parker: Tudor Problems. Being Eassys on the historical and literary claims ciphered and otherwise indicated by Francis Bacon, William Rawley, Sir William Dugdale, and others, in certain printed books during the 16th and 17th centuries. London: Gay & Hancock. 350 S.

7304 Wyzewa, T. de: Explorateurs polaires au temps de Shakespeare.
Revue de l'enseignement des langues vivantes. Nr. 7. Juillet.

VI. NACHTRÄGE

zu Werken, welche bereits in früheren Jahrgängen der Bibliographie verzeichnet sind.

(**5498**) Rez.: Engl. Studien 46, S. 130—33 (L. Kellner).
(**5712**) Rez.: Jb. 49. S. 238—39 (Max Förster).
(**5781**) Rez.: DLZ Sp. 686 (R. Ackermann).
(**5889**) Rez.: DLZ Sp. 3046—48 (A. Eichler).
(**5897**) Rez.: Engl. Studien 24, 294—300 (H. Jantzen).

(5951) Rez.: Beiblatt zur Anglia. XXIV, VII. S. 197—98 (W. Horn).
(6174) Rez.: Jb. 49. S. 256 (Max Förster). — DLZ Sp. 1518—19 (A. Eichler).
(6195) Rez.: Litbl. XXXIV. Sp. 326—27 (O. Glöde).
(6201) Rez.: Beiblatt zur Anglia. XXIV, 6. S. 168—69. (G Becker). — Engl. Studien. 46, 300—02 (Fr. Brie).
(6248) Rez.: Beiblatt zur Anglia. XXIV, 4. S. 104—05 (E. Dick).
(6249) Rez.: Jb. 49, S. 162 (E. L. Stahl).
(6255) Rez.: Zs. f. französ. und engl. Unterricht XII, 88 (M. Berger).
(6260) Rez.: Engl. Studien. 46, 292—93 (F. Jung).
(6340) Rez.: Zeitschrift für Ästhetik VII, 466—89 (Helene Herrmann). — Archiv für Kulturgesch. 10, 495—97 (Hans Legband). — Zs. für franz. und engl. Unterricht XII, 372—74 (H. Jantzen).
(6368) Rez.: Jb. 49, S. 248—49 (Max Förster). — Lit. Ztbl. Sp. 856—57 (O. Schmitt).
(6370) Rez.: Litbl. XXXIV, Sp. 110—12 (R. Ackermann).
(6381) Rez.: Zs. f. französ. und engl. Unterricht XII, 174—75 (H. Jantzen).
(6391) Rez.: Engl. Studien 46, 142—48 (L. L. Schücking). — Litbl. 34, Sp. 279 (R. Ackermann).
(6430) Rez.: Jb. 49, S. 223—24 (Max Förster).
(6432) Rez.: Archiv CXXIX, S.517 (A.Brandl). — Jb.49, 222—23 (Max Förster).
(6440) Rez.: Zs. f. französ. u. engl. Unterricht XII, S. 374—75 (H. Jantzen).
(6443—44) Rez.: Jb. 49, S. 226 (Max Förster).
(6453) Rez.: Jb. 49, S. 231—32 (Max Förster).
(6456) Rez.: Beiblatt zur Anglia XXIV, 6. S. 169 (Phil. Aronstein). — DLZ Sp. 933 (A. Eichler). — Jb. 49, 237—38 (Max Förster).
(6461) Rez.: Archiv CXXIX, S. 518 (A. Brandl).
(6464) Rez.: Beiblatt zur Anglia XXIV, 6. S. 170—71 (Phil. Aronstein). — Revue critique. N. S. 75, 68—69 (Ch. Bastide).
(6470) Rez.: Archiv CXXIX, S. 518 (A. Brandl). — The Modern Language Review. VIII, 220—22 (E. W. Lummis).
(6497) Rez.: Jb. 49, S. 226 (Max Förster).
(6517) Rez.: Jb. 49, S. 227 (Max Förster.)
(6518) Rez.: Jb. 49, S. 232 (Max Förster).
(6519) Rez.: Archiv CXXX, S. 245—46 (A. Brandl). — The Modern Language Review VIII, 222f. (F. W. Clarke).
(6529) Rez.: Jb. 49, S. 239 (Max Förster).
(6555) Rez.: Beiblatt zur Anglia XXIV, 2. S. 43 (K. Lincke). — Jb. 49, S. 259 (Max Förster.)
(6556) Rez.: Jb. 49, S. 256 (Max Förster).
(6564) Rez.: Jb. 49, S. 236—37 (Max Förster).
(6565) Rez.: (Vol. IX.) Beiblatt zur Anglia XXIV, 10. S. 308—13 (Phil. Aronstein). — Revue critique N. S. 75, S. 86—87 (Ch. Bastide). — The Modern Language Review VIII, 223—27 (G. C. Macaulay). — (Vol. VIII). Beiblatt zur Anglia XXIV, S. 44—49 (Phil. Aronstein). — The Modern Language Review VIII, 381—87 (C. van Doren). — (Vol. VII). The Journal of English and Germanic Philology VII, 668—71 (A. H. Upham).
(6571) Rez.: Jb. 49. S. 246—47 (Max Förster).
(6575) Rez.: Engl. Studien 46, 148—50 (Fr. Brie). — DLZ Sp. 812—14 (A. Eichler).
(6579) Rez.: Beiblatt zur Anglia. XXIV, 6. S. 161—66 (G. Binz).
(6580) Rez.: Jb. 49, S. 245 (Max Förster).
(6583) Rez.: The Modern Language Review VIII, 213—15 (G. E. Hadow).
(6594) Rez.: Beiblatt zur Anglia XXIV, 6. S. 168 (G. Becker). — The Modern Language Review VIII, 392—94 (G. C. Moore Smith). — Modern Language Notes. January S. 26—28 (W. P. Mustard). — Lit. Ztbl. Sp. 1681—1682 (B. Neuendorff).
(6598) Rez:. Jb. 49, S. 235 (Max Förster).
(6599) Rez.: Jb. 48, S. 217—19 (Chr. Gaehde).
(6603) Rez.: Jb. 49, S. 261—62 (Max Förster). — Engl. Studien 47, 91—92 (G. Saintsbury).

(6609) Rez.: DLZ Sp. 355—57 (Phil. Aronstein). — The Modern Language Review VIII, 115—17 (T. F. Henderson).
(6611) Rez.: Jb. 49, S. 257—58 (Max Förster). — Beiblatt zur Anglia XXIV, S. 70—74 (Phil. Aronstein). — Engl. Studien 47, 92—94 (Ed. Eckhardt).
(6615) Rez.: Jb. 49, S. 258 (Max Förster). — Lit. Ztbl. Sp. 177 (B. Neuendorff).
(6620) Rez.: Jb. 49, S. 245 (Max Förster).
(6621) Rez.: Jb. 49, S. 220—21 (L. L. Schücking).
(6624) Rez.: Jb. 49, S. 214—16 (A. Brandl).
(6627) Rez.: Jb. 49, S. 245 (Max Förster).
(6629) Rez.: Jb. 49, S. 235 (Max Förster.)
(6634) Rez.: Archiv CXXX, S. 246 (A. Brandl). — Jb. 49, S. 256 (Max Förster).
(6657) Rez.: Beiblatt zur Anglia XXIV, 1. S. 10—15 (B. Fehr).
(6662) Rez.: Jb. 49, S. 247—48 (Max Förster).
(6663) Rez.: Archiv CXXX, S. 244—45 (A. Brandl). — Revue critique 47, II. S. 13 (Ch. Bastide). — Lit. Ztbl. Sp. 1338—39 (M. J. Wolff).
(6674) Rez.: Beiblatt zur Anglia XXIV, 1. S. 8 (B. Fehr). — Jb. 49, S. 253 (Max Förster). — DLZ Sp. 357—59 (E. Koeppel).
(6677) Rez.: Jb. 49, S. 252—53 (Max Förster). — The Modern Language Review VIII, 563—66 (C. Foligno). — Lit. Ztbl. Sp. 112—13 (M. J. Wolff).
(6679) Rez.: Beiblatt zur Anglia XXIV, 8. S. 242—43 (Phil. Aronstein). — Jb. 49, S. 255—56 (Max Förster). — Engl. Studien 46, 291—92 (M. J. Wolff).
(6682) Rez.: Jb. 49, S. 238 (Max Förster).
(6698) Rez.: Jb. 49, S. 264 (Max Förster). — Engl. Studien 47, 88—90 (G. Saintsbury).
(6702) Rez.: Jb. 49, S. 228 (Max Förster).
(6703) Rez.: Jb. 49, S. 229 (Max Förster).
(6704) Rez.: Jb. 49, S. 230 (Max Förster).
(6721) Rez.: Beiblatt zur Anglia XXIV, 4. S. 105—08 (E. Dick). — DLZ Sp. 1705 (A. Eichler).
(6730) Rez.: Beiblatt zur Anglia XXIV, 6. S. 169—70 (Phil. Aronstein).
(6731) Rez.: Jb. 49, S. 230 (Max Förster).
(6732) Rez.: Jb. 49, S. 206—09 (Fr. Oetker).
(6752) Rez.: Archiv CXXXI, S. 252—53 (A. Brandl). — Jb. 49, 227—28 (Max Förster).
(6768) Rez.: DLZ Sp. 104 (M. J. Wolff). — Jb. 49, S. 235—36 (Max Förster).
(6769) Rez.: Zs. f. französ. u. engl. Unterricht XII, 82 (H. Jantzen). — DLZ Sp. 1957—58 (A. Schröer). — Jb. 49, 247 (Max Förster).
(6784) Rez.: Jb. 49, S. 249 (Max Förster).
(6786) Rez.: Jb. 49, S. 261 (Max Förster).
(6787) Rez.: Jb. 49, S. 230 (Max Förster).
(6793) Rez.: Archiv CXXX, S. 245 (A. Brandl).
(6799) Rez.: The Modern Language Review VIII, 415f. (R. Petsch).
(6806) Rez.: Beiblatt zur Anglia XXIV, 8. S. 241 (Phil. Aronstein).
(6814) Rez.: Jb. 49, S. 258 (Max Förster).
(6817) Rez.: Jb. 49, S. 245 (Max Förster).
(6820) Rez.: DLZ Sp. 2862 (A. v. Weilen).
(6823) Rez.: Engl. Studien 46, 269—71 (E. Ekwall).
(6824) Rez.: Jb. 49, S. 256—57 (Max Förster).
(6839) Rez.: Beiblatt zur Anglia XXIV, 8. S. 239—40 (E. Wolbe).
(6854) Rez.: Beiblatt zur Anglia XXIV, 6. S. 170 (Phil. Aronstein).
(6856) Rez.: Lit. Ztbl. Sp. 540—42 (R. Raab).
(6859) Rez.: Litbl. XXXIV, Sp. 67—89 (O. Glöde).
(6860) Rez.: Beiblatt zur Anglia XXIV, 10. S. 307—08 (Phil. Aronstein). — Jb. 49, S. 248 (Max Förster). — Engl. Studien 46, S. 293—94 (M. J. Wolff). — Zs. f. franz. u. engl. Unterricht XII, 175—76 (H. Jantzen). — DLZ Sp. 2861—62 (A. v. Weilen). — Lit. Ztbl. Sp. 891—92 (R. Raab).
(6862) Rez.: DLZ Sp. 3118 (A. v. Weilen).

(6869) Rez.: Beiblatt zur Anglia XXIV, 10. S. 305—06 (Phil. Aronstein).
(6872) Rez.: Engl. Studien 47, 94—95 (Ed. Eckhardt).
(6873) Rez.: Beiblatt zur Anglia XXIV, 10. S. 306 (Phil. Aronstein).
(6877) Rez.: Engl. Studien 47, 88 (G. Saintsbury). — Jb. 49, S. 264—65 (Max Förster). — Lit. Ztbl. Sp. 815 (B. Neuendorff).
(6890) Rez.: Jb. 49, S. 236 (Max Förster).
(6891) Rez.: Beiblatt zur Anglia XXIV, 4. S. 97—104 (Phil. Aronstein). — Jb.49, S.210—14 (W.Keller). — Lit.Ztbl. Sp.1051—52 (B.Neuendorff).
(6901) Rez.: DLZ Sp. 1772—73 (F. Eichler). — Jb. 49, 233—34 (Max Förster). — Lit. Ztbl. Sp. 250—51 (R. Raab).
(6915) Rez.: Jb. 49, S. 221—22 (W. Dibelius). — Lit. Ztbl. Sp. 1179 (B. Neuendorff).
(6916) Rez.: Beiblatt zur Anglia XXIV, 6. S. 167 (G. Becker). — Jb. 49, 240—241 (Max Förster).
(6919) Rez.: Jb. 49, S. 249—50 (Max Förster). — DLZ Sp. 1451—52 (G. Polivka). — The Library. III Series. 4, 186—89.
(6920) Rez.: Archiv CXXX, S. 245 (A. Brandl). — Jb. 49, 259—60 (Max Förster).

VII. MISZELLEN

377* Clare, Maurice: A Day with William Shakespeare. London: Hodder & Stoughton.

378* *Clifton Shakespeare Society.* 38. Session. 1912/13.

†379* Fest, J.: Zu «Shakespeares Totenmaske» und Ben Jonsons Totenbild.
Germ.-Roman. Monatsschrift. V, 147—55.

†380* Figgis, Darrell: The Stratford Festival.
The Academy. April 26. S. 532—33. — Dazu: May 3. S. 565—66. — May 10. S. 597—598. — May 17. S. 630—31.

†381* *Jahresversammlung* der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
DLZ Sp. 1191—93.

†382* Parsons, J. Denham: The Droeshout Engraving of Shakespeare.
Notes and Queries. XI, 8. S. 189.

†383* Purchas, J. R. P.: The Bust of Shakespeare: Evidences of Remodelling.
Notes and Queries. XI, 7. S. 166.

†384* Robbins, Alfred F.: Shakespeare Monument in Westminster Abbey.
Notes and Queries. XI, 7. S. 349.

†385* *Shakespeare Festival,* The, at His Majesty's.
The Academy. June 21. S. 788—89. — June 28. S. 819—20. — July 5. S. 16—17.

386* Shakespeare Remembrance Kalendar, The. 1914. London, Simpkin.

387* Stratford-upon-Avon Festival. Handbook with articles by various writers. London: Allen. 132 S.

†388* Wislicenus, P.: Nachweise zu Shakespeares Totenmaske. Die Echtheit der Maske. Jena: Diederichs. 100 S. mit 50 Taf.
Rez.: Lit. Ztbl. Sp. 1769. (B. Neuendorff.)

REGISTER

zur Bibliographie 1913.

Die Zahlen im Register verweisen auf die Titel, welche durch die Bibliographien aller Jahrgänge des Jahrbuches fortlaufend numeriert sind; die Zahlen mit folgendem * auf die entsprechenden Nummern in der Abteilung «Miscellen», die ebenfalls eine durchgehende Numerierung tragen.

Die Bezeichnung Shakespeares als Verfasser ist im Register als selbstverständlich fortgelassen worden, es ist also die Benennung «Works, Werke, Sonnets . . .» stets als Shakespeares Works . . . usw. aufzufassen; in allen anderen Fällen ist der Verfasser ausdrücklich als solcher genannt worden. Für die einzelnen Werke Shakespeares [Abkürzung «Sh.»] sind die unten angegebenen gängigen und allgemein verständlichen Kürzungen im Register gebraucht worden, und zwar, um die Anzahl derselben nicht allzusehr anwachsen zu lassen, die «englische» Bezeichnung auch da, wo es sich um Ausgaben oder Übersetzungen in andere Sprachen als die englische handelt; jedoch ist in solchem Falle die Sprache selbst genügend kenntlich gemacht. So findet man Shakespeares Werke übersetzt von Montégut unter Works (frz.) v. Montégut. Im übrigen verweisen

die einem jeden Titel beigefügten Zahlen auf den vorliegenden Jahrgang der Bibliographie. Eine in () gesetzte Zahl weist auf die gleichfalls eingeklammerte entsprechende Nummer unter den Nachträgen der vorliegenden bzw. einer früheren Bibliographie hin.

Die im Register gebrauchten Abkürzungen der Werke Shakespeares sind die folgenden:

A W. (All's Well)
A. and C. (Antonius and Cleopatra)
A Y. L. I. (As You Like It)
C. of E. (Comedy of Errors)
Cor. (Coriolanus)
Cymb.
Haml.
1 Hen. IV.
2 Hen. IV.
Henr. V.
1 Hen. VI.
2 Hen. VI.
3 Hen. VI.
Hen. VIII.
John
J. C. (Julius Caesar)
Lear
L. L. L. (Love's Labour's Lost)
Macb.
M. for M. (Measure for Measure)
M. of V. (Merchant of Venice)
M. W. of W. (Merry Wives of Windsor)
M. N. D. (Midsummer Night's Dream)
M. Ado (Much Ado About Nothing)
Oth.
Pericl.
Rich. II.
Rich. III.
R. and J. (Romeo and Juliet)
T. of Sh. (Taming of the Shrew)
Temp.
T. of A. (Timon of Athens)
T. A. (Titus Andronicus)
Tr. and C. (Trollus and Cressida)
T. N. (Twelfth Night)
T. G. of V. (Two Gentlemen of Verona)
W. T. (Winters Tale)

Lucr.
P. P. (Passionate Pilgrim)
Sonn. (Sonnets)
T. N. K. (Two Noble Kinsmen)
V. and A. (Venus and Adonis)

Acheson, A.: Mistress Davenant, the Dark Lady of Sh's. Sonn. 7076
Adams jr., J. Q.: Some Notes on Haml. 6970
Albright, V. E.: Two of Percy's Plays 7089
Alphonsus, Emperor of Germany 7090
Andrews, C. E.: Richard Brome 7091
A. and C. (Tudor Sh.) 6949
— (First Folio) 6948
— (ital.) 6950
— (lettisch) 6951
Armstrong, C. F.: Sh. to Shaw 7092
A. M. L. I. (ital.) 6953
— (russisch) 6954
Bab, J.: Nebenrollen 7093
Bacon's Essays 7094
Bailey, J.: Dr. Johnson and his circle 7095
Bartlett, Henriette: Quarto Editions of J. C. 6999
Baskervill, Ch. R.: Bandello and The Broken Heart 7096
Beaumont and Fletcher: Works 7097
Beerbohm-Tree, Sir H.: Thoughts and Afterthoughts 7098
Berli, H.: G. Harvey 7099
Berzeviczy, A. v.: Die Sonn. Michelangelos und Sh's. 7077
— Le surnaturel dans le théâtre de Sh. 7100
Bickley, F.: Three Tudor Biographies 7101
Bieber, G. A.: Der Melancholikertypus Sh's 7102—03
Birk, K.: Macb. 7018
Blass, J.: Figur des gedungenen Mörders 7104
Blatt, W. M.: A New Light on the Sonn. 7078
Bleibtreu, K.: Das Sh.-Problem 7105
Bloom, J. H.: Sh's Church 7106
Boecker, A.: A Probable Italian Source of J. C. 7000
Book of English Essays 7107
Borgerhoff, J. L.: Théâtre anglais à Paris 7108
Borland, L.: Montgomerie and the French Poets 7109
Boynton, P. H.: London in English literature 7110
Brabrook, E.: Bacon and Sh. 7111
Bradley, A. G.: The Avon and Sh's Country 7112
Brahm, O.: Krit. Schriften über Drama und Theater 7113
Brandes, G.: Don Quixote and Haml. 6971
Brandl, A.: H. H. Furness 7114
— Sh. and Germany 7115
— Armin Wechsung 7116
— s. Sonn. (deutsch von Fulda)
Brenner, E. J. W.: Thomas Phaer 7117
Brie, Fr.: William Baldwin's «Beware the Cat» 7118
— Zur Entstehung des M. of V. 7025
Briggs, W. D.: Ben Jonson 7119—20
Brooke, C. F. Tucker: Lear on the Stage 7008
— The Tudor Drama 7121
— Authorship of the later «Appius and Virginia» 7122
— Stopford A.: Ten More Plays of Sh. 7123
Brown, W. B.: The Mrs. W. H. of Sh's Sonn. 7079

Browne, W. H.: Thomas Shadwell 7124
Bullen, A. H.: Lyrics from the Songbooks of the Elizabethan age 7086
Cambridge History, The, of English Literature. Vol. X. 7125
Canby, H. S.: Congreve as Dramatist 7126
Carlyle, Th.: Sh. 7127
Carter, Th.: Sh's Stories of the English Kings 7128
Chambrun, The Countess de: The Sonn. 7080
Cheffaud, P. A.: George Peele 7129
Clare, M.: A Day with Sh. 377*
Clifton Sh. Society 378*
Cobden-Sanderson, T. J.: Notes on a Passage in A. and C. 6952
— A Passage in J. C. 7001
Collison-Morley, L.: Baretti's Copy of his «Discours sur Sh.» 7130
Conrad, Herm.: Textfehler in der 1. Ausg. der Schlegelschen Sh.-Übers. 7131
— Unechtheiten in der 1. Ausg. der Schlegelschen Sh.-Übers. 7132
Cor. (V, III, 177ff.) 6956
— (ital.) 6955
Corpus Hamleticum 6968
Cowling, G. H.: Music on the Sh. Stage 7133
Creighton, C.: Allegory of Lear 7009
— Allegory of Oth. 7041
Crane, R. S.: The Reading of an Elizabethan Youth 7134
Crawford, Ch.: Marlowe Concordance III. 7135
Crosse, G.: The Religious Drama 7136
Cruse, Amy: The Elizabethan Lyrists 7137
Cunliffe, J. W.: Early English Classical Tragedies 7138
Cymb. (Ed. Furness) 6958
— (Tudor Sh.) 6957
Daffis, H.: Sh.-Bibliographie 1912 7139
Danchin, F. C.: Etudes sur Marlowe 7140
Dawbarn, C. Y. C.: Uncrowned 7141
Demblon, C.: Lord Rutland est Sh. 7142
Dessauer, H.: John Field 7143
Diebold, B.: Das Rollenfach 7144
Donne, John: The Poems 7145
Downing, C.: Sh. as Pan-Judge of the World 7146
Dubitzky, F.: Sh's Dramen als Opern 7147
Durning-Lawrence, E.: Bacon is Sh. 7148
Eckertz, E.: Haml. und Nietzsche 6972
Edmunds, A. J.: Sh. and the Bible 7149
Eichler, A.: Schriftbild und Lautwert 7150
Eidam, Chr.: Zu Macb. 7019
Erler, E.: Namengebung bei Sh. 7151
Ferry, Ph.: Deep Implications of Sh's Germanism 7152
Fest, J.: Zu Sh's Totenmaske 379*
Figgis, D.: The Stratford Festival 380*
Firth, C. H.: Seventeenth Century Diaries 7153
Fowell, F. and F. *Palmer*: Censorship in England 7154
Franke, O.: Das neue Sh.-Jb. 7155
Furness., H. H. (Hrsg.) s. *Cymb.*
Gaehde, Chr.: Das Theater 7156
Garnett, E.: Tr. and C. and the Crities 7062
Gerber, F.: Über den Menschen Sh. 7157
Görland, Alb.: Die Idee des Schicksals 7158
Gosse, E.: Seventeenth Century Studies 7159
Gosset, Adelaide L. J.: Shepherd Songs 7087
Grabau, Carl: Zeitschriftenschau 1912 7160
Graetzer, F.: Mark Anton in J. C. 7002
Graves, T. S.: The Arraignment of Paris 7161
Graves, T. S.: Night Scenes in the Elizabethan Theatres 7162
Gray, H. D.: Evolution of Shakespeare's Heroine 7163
Hahne, Fr.: Das Haml. Problem 6973
Haml. [engl.] 6960—61
— (Cinema books) 6963
— (Parallel texts) 6962
— I, 2 6969
— (deutsch) 6964—65
— (ital.) 6966
— (russ.) 6967
Hand, C. R.: Sh., not Bacon 7164
Harper, Ch. G.: Summer-Days in Sh. Land 7165
Harris, E. B.: Earliest Reference of The First Folio Sh. 7166
Hearn, E. D.: Bacon is Sh. 7167
Hegedüs, St. von: Die griech. Quelle zu Sh's 2 letzten Sonn. 7081
Hemings, W.: The Jewes Tragedy 7168
Henr. IV. (Ed. Collins) 6985
— (deutsch) 6986
— I, 1 6987
— II, 2 6988
Henr. VI. 2. 3. (Tudor Sh.) 6989—90
Hettner, H.: Die engl. Lit. 7169
Heywood, Jasper and his translation of Seneca 7170

Hirzel, R.: Plutarch 7171
Hoar, R. H.: Bacon and Sh. 7172
Hoyer, A.: «Nature» und «Fortune» bei Sh. 7173
Hugo, V.: William Sh. 7174
Hurd's Letters on Chivalry and Romance 7175
Hutchinson, J.: Bacon is Sh. 7176
— The Sonn. of Sh. 7082
Jacob, H. E.: Dreiwelt im MND 7037
Jacobs, M.: Deutsche Schauspielkunst 7177
Jacobsohn, S.: Haml. 6974
— Die beiden Shylocks 7026
Jaggard, W.: Sh. Bibliography. New impr. 7178
Jahrbuch der Deutsch. Sh.-Gesellschaft 7179
Jahresversammlung der Deutschen Sh.-Gesellschaft 381*
Jameson, A.: Sh's heroines 7180
John (Original) 6991
— (deutsch) 6992
Johnson Bibliography 7181
— and Falstaff 7182
Jones, H. A.: The Foundations of a National Drama 7183
— Tom: Bacon is Sh. 7184
Jonson, Ben: Poetaster and *Dekker*, Th: Satiromastix 7185
J. C. (engl.) 6994—96
— (deutsch) 6997—98
Kaulfuss-Diesch, C.: Bandellos Novelle Timbreo und Fenicia 7186
Kellner, L.: Neueste Sh.-Lit. 7187
Kerber, E.: Über L. Tiecks Sh.-Studien 7188
Kerrl, Anna: Metrische Unterschiede von Sh's John and J. C. 6993
Kilian, E.: T. of A. auf der heutigen Bühne 7057
Klaar, A.: Sh's Charaktere 7189
Kohlmann, G.: Zu Macb. 7020
Krüger, M.: Bühne und bildende Kunst 7190
Kueffner, L. M.: Development of the Historic Drama 7191
Lamb, Ch.: Tales from Sh. 7192
Landau, P.: Sh's Ruhm 7193
Landsberg, H.: Sh's Anfänge in Deutschland 7194
Law, E.: More about Sh. «Forgeries» 7195
Lawrence, W. J.: The Elizabethan Playhouse 7196
Lear (deutsch) 7004
— (russ.) 7005—06
— (span.) 7007
Lee's, Nathaniel: Sophonisba 7197
Lee, S.: Arctic Exploration in Sh's Era 7198
— Sh. and Public Affairs 7199
Lenz, H.: John Dennis 7200
Lohmeyer, W.: Dramaturgie der Massen 7201
L. L. L. IV, 1 7011
Luce, M.: Sh. 7202
Ludwig, A.: Die Deutsche Sh.-Gesellschaft 7203
Lüdemann, E. A.: Sh's Verwendung von Parallelismus 7204
Lütgenau, F.: Religionsbekenntnis Sh's 7205
Lynkens: Cymb. in Hagen 6959
Macb. (Schulausg.) 7012
— (deutsch) 7013
— (Präpar. und Übers.) 7014
— (ital.) 7015
— (russ.) 7016—17
MacDonagh, Th.: Th. Campion 7207
McElwaine, P. A.: «Starypointing» 7208
McKerrow, R. B.: Printers' and Publishers' Devices 7206
Madan, F.: Oxford Literature 7209
Malling, M.: Den olycklige Henry Percy 7210
Mallory, G.: Boswell the Biographer 7211
Mannel, G. W.: Source of Faire Em 7212
Martino, P.: Stendhal, Racine et Sh. 7213
Mason's, John: The Turke 7214
Materialien zur Kunde d. älteren engl. Dramas 7215
Mathews, B.: Sh. Himself 7216
— Sh. as a Playwright 7217
Maud, C. and M.: Sh's Stories 7218
Mendelssohn-Bartholdy, A.: Zum Shylock-Problem 7027
M. of V. (Schulausg.) 7021—22
— (Told by a popular novelist) 7023
— (franz.) 7024
M. W. of W. (Tudor Sh.) 7030
— (ital.) 7031
Metcalfe, C.: Peeresses of the Stage 7219
Meyer, E. A.: Haml. V, 2 6975
M. N. D. (Langham booklets) 7032
— (deutsch) 7033—34
— (ital.) 7035
— (russ.) 7036
Miller, G. M.: Historical Point of View in English Literary Criticism 7220
Möller, W.: Musik in Sh's Dramen 7221
Montmorency, J. E. G. de: Sh's Battle Scenes 7222
— Sh. and Pictorial Art 7223

Moriarty, W. D.: The Bearing on Dramatic Sequence of the Varia in Rich. III. 7046
Much Ado (Junior Edition) 7038
— 7039
Münz, B.: Wien in Sh's Beleuchtung 7224
Nairn, J. A.: Boy-Actors 7225
Naylor, E. W.: Sh. Music 7257
Neri, F.: Scenari delle Maschere 7226
Newcomer, A. G.: A Sh. Crux 7227
Notestein, W.: History of Witchcraft 7228
Oth. (ital.) 7040
Paludan, J.: Fransk-engelsk indflydelse paa Danmarks litteratur 7229
Parsons, J. D.: The Droeshout Engraving of Sh. 382*
Paulussen, H.: Rhythmik des sechsfüßigen Jambus 7230
Pellissier, G.: La morale de Sh. 7231
Pericl. (Tudor Sh.) 7043
Perott, J. de: Die Hirtendichtung des Feliciano de Silva und W. T. 7066
Petersen, O.: Zu M. of V. 7028
— Pseudoshakespearesche Dramen 7067
— Sh. Studien 7042
Pierpoint, R.: Christ Church, Oxford 7232
Poel, W.: Sh. in the Theatre 7233
Powell, G. H.: The Elizabethan Spirit 7234
Pündter, E.: Engl. Haml. Darsteller 6976
Purchas, J. R. P.: The Bust of Sh. 383*
Raddatz, W. J.: Bacon and Sh. Paralleled 7235
Rainis, J. (Übers.) s. *A. and C.* (lettisch)
Ralph Roister Doister 7236
Rawlinson, H. G.: Some Baconian Blunders 7237
Reck-Malleczenen, F.: Alte u. neue Haml.-Forschung 6977
Rhys, Grace: Sh. and Essex: the Real Haml. 6978
Rich. II. (Ed. Gordon) 7044
Rich. III. (Tudor Facs. Texts) 7045
Ridley, E.: Bacon is not Sh. 7238
Rienaecker, V.: Sh. and the English Reformation 7239
Robbins, A. F.: Sh. Monument in Westminster Abbey 384*
Robertson, J. M.: The Baconian Heresy 7240
Rödder, P.: Sh's Sonn. 7083
Rohde, R.: Zu Marlowes Doctor Faustus 7241
Rolfe, W. J.: Life of Sh. 7242
R. and J. (engl.) 7047
— (ital.) 7048
Roscoe, E. S.: The English Scene 7243
Rose, Mary: Baconian Myths 7244
Rosenbaum, R.: A. Frhr. von Berger 7245
Rub, O.: Das Burgtheater 7246
Rüegg, A.: Sh's Haml. 6979
Rusconi, C. (Übers.) s. *Cor.* (ital.)
Saenger, E.: Sh. u. der Sternglaube 7247
Salusbury, Sir John and Robert Chester: Poems 7248
Sarrazin, G.: Sh. and Orlando Pescetti 7249
Schelling, F. E.: The English Lyric 7250
Schick, J. (Hrsg.) s. *Corpus Hamleticum*
Schoell, F. L.: Une source nouvelle de Chapman 7251
Schücking, L. L.: Datum des pseudo-Sh. Sir Thomas Moore 7068
Seamer, M.: Sh's Stories 7252
Seemann, Marg.: Sir John Davies 7253
Sh. Allusions 7254
— Birthday Book 7088
— Continued 7255*
— Festival 385*
— in Germany 7256
— Music 7257
— Remembrance Kalendar 386*
Shaw, B.: Bunyan and Sh. 7258
Shedlock, J. S.: Sh's Pall-Beaters 7259
Shelley, H. C.: Sh. and Stratford 7260
Sieper, E.: Sh. u. seine Zeit. 2. Aufl. 7261
Simpson, H. and *Braun*, Mrs. Charles: A Century of Famous Actresses 7262
Smart, W. K.: Sources and Parallels for the Morality of Wisdom 7263
Smedley, W. T.: Bacon is Sh. 7264
Smith, G. C. M.: Schick's Corpus Hamleticum 6980
— Donniana. 7265
— Gabriel Harvey's Marginalia 7266
— Thom.: De recta et emendata linguae anglicae scriptione dialogus 7267
Songs (engl.) 7069
Sonn. 7070—72
— (deutsch von Fulda) 7075
— (125 u. 126) 7074
— and a Lover's Complaint 7073
Spearing, E. M.: Chronological Arrangement of Donne's Sermons 7268
Staging of Sh. 7269
Stalker, J.: How to read Sh.? 7270

Stammler, W.: Zur Darstellung Shylocks 7029
Steeves, H. R.: Learned Societies 7271
Steiger, E.: Gewissen bei Sh. und Strindberg 7272
Stockley, W. F. P.: The Bacon-Shakespeare Matter 7273
— The Verse of J. C. 7003
Stoll, E. E.: Haml. und Jago 6981
Stopes, Mrs. C. C.: Burbage and Sh's Stage 7274
Stratford-upon-Avon Festival 387*
Stroheker, Fr.: Doppelformen bei Marlowe und Kyd 7275
Stronach, G.: Bacon and Sh. 7276
Studley's Translations of Seneca 7277
Sullivan, Sir E.: An Italian Book of Etiquette 7278
— A Libel of Ben Jonson 7279
— What Sh. saw in Nature 7280
— Mary: Court Masques of James I. 7281
Sykes, H. D.: «Castle» in Sh. 7059
Tale of a Tub 7282
T. of Sh. (Tudor Ed.) 7049
— («Brach Merriman») 7051
— (ital.) 7050
Temp. (engl.) 7052—53
— (Folio of 1623) 7054
— (ital.) 7055
Tilley, M. P.: Sh. Allusions 7283
T. of A. (Tudor Sh.) 7056
Titfoortart, J.: Bacon is not Sh. 7284
T. A. (Tudor Sh.) 7058
Tonelli, L.: L'evoluzione del teatro contemporaneo in Italia 7285
Townshend's, A.: Poems and Masks 7286
Trench, W. F.: Sh's Haml., a new Commentary 6982
Tr. and C. (franz.) 7061
True Ophelia and other studies 7287
Turner, L. M.: Du conflit tragique 7288
T. N. (deutsch) 7063
T. N. I, 5 7064
T. G. of V. (Tudor Ed.) 7065
Ulrich, O.: Die pseudohistor. Dramen Beaumonts and Fletchers 7289
Upham, A. H.: English Femmes Savantes 7290
Van Hamel, A. G.: Ballad of Lear 7010
V. and A. (Tudor Sh.) 7085
— (Text of the First edition) 7084
Wagner, M.: Psychol.-aesthet. Würdigung von T. A. 7060
Walzel, O.: Leben, Erleben und Dichten 7291
Warning, A, for Fair Women 7292
Wechsung, A.: Statist. Überblick über die Aufführungen Sh's 7293
Weyhe, H.: Dissertationsschau 7294
Wheatley, H. B.: Post-Restoration Quartos of Sh's Plays 7295
Wiecki, E. v.: Sh. und die Tonkunst 7296
Wilson, J. D.: Did Sir Roger Williams write the Marprelate Tracts? 7297
Winter, W. H.: Queen Elizabeth 7298
Wirl, J.: Orpheus in der Engl. Lit. 7299
Wisdom, The, of Doctor Dodypoll 7300
Wislicenus, P.: Nachweise zu Sh's Totenmaske 388*
Wolff, M. J.: Haml. in Italien 6983
— Das Komische bei Sh. 7301
— Sh. 7302
Woodward, P.: Tudor Problems 7303
Works (Ed. Craig) 6938—39
— (Ed. Furnivall and Munro) 6943
— (Nelson's Classics) 6942
— (Savoy Edition) 6940—41
— (The Tudor Sh.) 6937
— (deutsch von Gundolf) 6944
— (polnisch) 6945
— (russisch) 6946—47
Wulffen, E.: Sh's Haml., ein Sexualproblem 6984
Wyzewa, T. de: Explorateurs polaires au temps de Sh. 7304

Zuwachs der Bibliothek

der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1913.

NB. Die durch ein vorgesetztes Sternchen (*) gekennzeichneten Werke sind Geschenke der betr. Verfasser bezw. Herausgeber und von Gönnern.

I. Ausgaben sämtlicher und einzelner Werke in englischer Sprache.

Shakespeare, Works, edited with Notes, Introduction, Glossary, List of Variorum Readings, and Selected Criticism by Charlotte Porter and Helen A. Clarke. New York 1903—12. 40 Bde.

*— A New Variorum Edition. Cymbeline. Edited by Horace Howard Furness. Philadelphia 1913.

*— The Tragedie of Julius Caesar. Edited by Horace Howard Furness. Philadelphia 1913.

The Arden Shakespeare. As you like it. Edited by J. W. Holme. London o. J. (1914).

— The Tragedy of Antony and Cleopatra. Edited by R. H. Case. Second edition. London 1912.

IIa. Übersetzungen und Bühnenbearbeitungen in deutscher und anderen Sprachen.

William Shakespeare's sämtliche dramatische Werke, übersetzt im Metrum des Originals. 1.—43. Bändchen. Wien 1826/27. Darin neu übersetzt: Die beiden Edelleute von Verona, von Bauernfeld. — Der Keiferin Zähmung, von J. Fick. — König Heinrich VIII, von Bauernfeld. — Der Liebe Müh' umsonst, von F. v. Mayerhofer. — Timon von Athen, von Franz von Hermansthal. — Titus Andronikus, von demselben. — Troilus and Cressida, von Bauernfeld. — Das Lustspiel der Irrungen, von Bauernfeld. — Maß für Maß, anon. — Coriolan, von J. Fick. — Antonius und Cleopatra, von Bauernfeld.

**Shakespeare, W.*, Verlorene Liebesmüh. Lustspiel in 4 Aufzügen. Nach der von Hermann Conrad revidierten Schlegel-Tieckschen Übersetzung für die Bühne eingerichtet von Ludwig Weber. (Bühnen-Shakespeare 24. Band.) Leipzig o. J. (1911).

*— Was ihr wollt. Übersetzung von A. W. Schlegel. Revidiert und mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Hermann Conrad. Leipzig-Dresden-Berlin 1913.

* – Julius Caesar. Eine Tragödie in 5 Aufzügen. Nach der von Hermann Conrad revidierten Schlegel-Tieckschen Übersetzung für die Bühne eingerichtet von Ludwig Weber. (Bühnen-Shakespeare 25. Band.) Leipzig o. J. (1912).

Shakespeare, W., Illustrierte Klassiker des Deutschen Theaters nach Inszenierungen von Max Reinhardt. Berlin o. J. (1912):
— — König Heinrich IV. 1. u. 2. Teil. Mit Bildern nach Aufführungen des Deutschen Theaters.
— — Ein Sommernachtstraum. Mit Bildern nach Aufführungen des Deutschen Theaters.
— — Romeo und Julia. Mit Bildern nach Aufführungen des Deutschen Theaters.
— — Hamlet. Mit Bildern nach Aufführungen des Deutschen Theaters.
*— Összes Színművei. Átvizsgált vagy új Fordításokban Kiadja a Kisfaludy-Társaság Shakespeare-Bizottsága.
— XI. A Makranczos Hölgy, újból Fordította Lévay József. Budapest 1914.
*— XIV. A Windsori Víg Asszonyok, újból Fordította Rákosi Jenö. Budapest 1914.
*— XXIV. Hamlet, Dán Királyfi, Fordította Arany János. Budapest 1914.
V. Šekspyras, Hamletas Danijos Karalaitis. Penkiu veiksmu tragedija. Verte K. Šamojauckas. Kaunas 1909.
**Hamlet in japan. Sprache von Tsuchochi Shogo.* Publikation der Waseda Universität, 10. Aufl. Tokyo 1913.
**Shakespeare, Guillem*, Lo Rei Lear. Tragedia. Traducció de Anfòs Par. Barcelona 1912.
Schult, Friedr., Bühnen-Bearbeitungen von Shakespeares «Love's Labour's Lost». Doberan 1910. Diss.

IIb. Sonnette.

Sonnette. Erläutert von Alois Brandl. Übersetzt von Ludw. Fulda. 2. Aufl. Stuttgart und Berlin 1913.

III. Shakespeareana.

**Shakespeare's Quellen*, in der Originalsprache und deutsch, herausgegeben im Auftrag der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. 1. Bändchen: Quellen zu König Lear, herausgegeben von Rudolf Fischer. Bonn 1914.
Corpus Hamleticum. Hamlet in Sage und Dichtung, Kunst und Musik. Herausg. von J. Schick. 1. Abteilung. Sagengeschichtliche Untersuchungen. 1. Bd. Das Glückskind mit dem Todesbrief. Orientalische Fassungen. Von J. Schick. Berlin 1912.
*Drei aethiopische Hamlettexte nach den Handschriften von Berlin, Paris, Oxford u. St. Petersburg. Herausg. von J. Schick. (S. A. aus Corpus Hamleticum.)

* *

**Albrecht, Louis,* Neue Untersuchungen zu Shakespeares Maß für Maß. Quellen, Zeit und Anlaß der Entstehung des Stückes und seine Bedeutung als Offenbarung der persönlichen Weltanschauung des Dichters. Berlin 1914.
— — Dasselbe, Erster Teil, „Die Quellen von Shakespeares Maß für Maß" als Dissertation, der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft zur Feier ihres fünfzigjährigen Bestehens ehrerbietigst gewidmet. Königsberg i. Pr. 1914.
**Berzeviczy. Albert de*, Le surnaturel dans le théâtre de Shakespeare, traduit du Hongrois. Paris o. J. (1913.)
Bibelje, Wilh., Die englischen Bühnenbearbeitungen von Shakespeares «As you like it». Diss. Schönberg 1911.
Birk, Karl, Macbeth. Ein Beitrag zur Inszenierung des Trauerspieles (Handbücher der Regie. Band I). Berlin (1913).
**Brandl, Alois*, Shakespeare and Germany. Vortrag gehalten in der British Academy. Third annual Shakespeare lecture. On July 1 1913. London 1913.

Cotter, James H., Shakespeare's Art. Studies on the Master Builder of Ideal Characters. Cincinnati 1903.
Cowling, G. H., Music on the Shakespearian Stage. Cambridge 1913.
Creighton, Charles, An Allegory of Othello. London 1912.
— An Allegory of King Lear. London 1913.
**Durning-Lawrence, Sir Edwin*, Milton's Epitaph to Shakespeare. London 1913.
Ehrlich, Joseph R., Der Humor Shakespeares. (Vortrag.) Wien 1878.
**Eidam, Christian*, Zu einigen Stellen in Shakespeares Macbeth. (S. A. aus Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Bd. 12, S. 112 bis 128.) Berlin 1913.
*— — Zur Geschichte der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Nürnberg o. J. (1914).
Erler, Ernst, Die Namengebung bei Shakespeare. (Anglist. Arbeit. Hrsg. von Levin L. Schücking. 2.) Heidelberg 1913.
Figgis, David, Shakespeare, a Study. London 1911.
**Förster, M.*, Die Überlieferung der Shakespeareschen Dramen. (Vortrag gehalten auf der 12. Hauptversammlung des Sächsischen Neuphilologen-Verbandes in Chemnitz. S. A. aus «Die Neueren Sprachen», 1914.) Marburg 1914.
Furnivall, F. J. and *John Munro*, Shakespeare, Life and Work. London 1910.
**Haberl, Meinrad*, Die Entwicklung des optischen und akustischen Sinnes bei Shakespeare. (Münchener Diss.) Berlin 1913.
Harris, Frank, The Man Shakespeare and his Tragic Life Story. Second and revised edition. London o. J. (1911.)
Jerrold, Walter, Shakespeare Land pictured by E. W. Haslehust. London, Glasgow, and Bombay 1910.
Kimmins, Mrs. G. T., Songs from the Plays of W. Shakespeare with Dances, as Sung and Danced by the Bermondsey Guild of Play with Incidental Music. London o. J. (1913).
Kopplow, Georg, Shakespeares «King John» und seine Quelle. (Diss.) Kiel 1900.
Kreeke, Gust., Die Englischen Bühnenbearbeitungen von Shakespeares «King Henry the Sixth». Diss. Rostock 1911.
**Lederbogen, Fritz*, Die inneren Beziehungen von Shakespeares «Measure for Measure» mit den übrigen Dramen der Hamletperiode. Diss Halle a. S. 1912.
**Lirondelle, André*, Shakespeare en Russie (1748—1840). Étude de littérature comparée. Paris 1912.
Littschwager, Felix, Alexandriner in den Dramen Shakespeares. (Normannia, Germanisch-Romanische Bücherei. Hrsg. von Kaluza und Thurau. XI. Band.) Berlin 1912.
Lohr, Paul, Le Printemps d'Yves und die Quelle zu Fair Em. (Literarhist. Forschungen. Hrsg. von Schick und von v. Waldberg. XLIV. Heft.) Berlin 1912.
Naylor, E. W., Shakespeare Music. (Music of the period.) London 1912.
**Niemeyer, Theodor*, Der Rechtsspruch gegen Shylock im «Kaufmann von Venedig». Ein Beitrag zur Würdigung Shakespeares. o. O. u. J. (Kiel 1912.)
**Oechelhäuser, W.*, Ideen zur Gründung einer Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. (Als Manuskript gedruckt.) o. O. u. J. (1863).
**Perott, Joseph de*, The Brook Simile in the Mirror of Knighthood and with Shakespeare. (S. A. aus Mod. Language Notes, vol. XXIX, No. 1 = 1914 January.)
— — The Mirrour of Knighthood. (S.-A. aus The Romanic-Review, Vol. IV. 1913.
Pündter, Ernst, Englische Hamlet-Darsteller und -Darstellung im 17. und 18. Jahrhundert. Beiträge zur englischen Theater-Geschichte. Weimar 1913.

*Schelenz, Hermann, Shakespeare und die von ihm genannten alkoholischen Getränke. (S. A. aus «Berichte der deutschen Pharmazeutischen Gesellschaft». XXI. Bd. Berlin.)

* — Syphilis und Prostitution in Shakespeares Dramen. (S. A. aus «Klinisch-therapeutische Wochenschrift», Nr. 32, Jahrg. 1911.)

Schmidt, Johs. E., Shakespeares Dramen und sein Schauspielerberuf. Berlin 1914.

**Schücking, Levin, L.*, Alois Brandls neueste Shakespeare-Forschungen. (S.-A. aus Die Geisteswissenschaften. I.[29] Leipzig 1914.

Theobald, Rob. M., Shakespeare Studies in Baconian Light. London 1901.

Tolman, Alb. H., Questions of Shakespeare. Part I. Introductory. Chicago (Illinois) o. J.

— Shakespeare's Part in «The Taming of the Shrew». Diss. Wisconsin. (Straßburg 1889.)

— Questions of Shakespeare. The Tempest. Chicago (Illinois) o. J.

Wiecki, Ernst von, Shakespeare und die Tonkunst. I. T. (Progr. der Städt. OR.) Bromberg 1913.

Wislicenus, Paul, Nachweise zu Shakespeares Totenmaske. Die Echtheit der Maske. Jena 1913.

Wulffen, Erich, Shakespeares Hamlet, ein Sexualproblem. Berlin (1913).

* * *

Aphorisms from Shakespeare, arranged according to the Plays, etc. with a preface, notes; numeral references to each subject, and a copious Index. London 1812.

* * *

Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. 49. Jahrg. Mit 3 Abb. 1913.

Magyar Shakespeare-Tár A Vallás- és Közoktatásügyi M. Kir. Minister Támogetásával. Kiadja a Kisfaludy-Társaság Shakespeare-Bizottsága, szerkeszti Ferenczi Zoltán. VI. Kötet. Budapest 1913.

Notes and Queries. XI. Ser. Vol. VIII. Jan.-Dz. 1913. London.

IV. Geschichte der englischen Literatur.

The Cambridge History of English Literature, edited by A. W. Ward and A. R. Waller. Vol. X. The Age of Johnson. Cambridge 1913.

Schipper, J., Beiträge und Studien zur englischen Kultur- und Literaturgeschichte. Wien und Leipzig 1908. (IX. Neue Beiträge zur Shakespeare-Bacon-Hypothese. X. Neue Anti-Shakespeare-Literatur. Die Schlegel-Tieck'sche Shakespeare-Übersetzung in der revidierten Neuausgabe Hermann Conrads. XII. Walter Raleighs Shakespeare.)

Thorndike, Ashley H., Tragedy. The Types of English Literature. Edited by William Allan Neilson. London 1908.

Cunliffe, John W., Early English Classical Tragedies. With introduction and notes. Oxford 1912.

Tucker Brooke, C. F., The Tudor Drama. A History of English National Drama to the Retirement of Shakespeare. London 1912.

Greg, Walter W., Pastoral Poetry, Pastoral Drama. A literary inquiry, with special reference to the Pre-Restoration stage in England. London 1906.

Rupf, Paul, Die Zauberkomödie vor Shakespeare. (Diss.) Berlin 1908.

**Reichelt, Kurt*, Richard Wagner und die englische Literatur. Leipzig 1912.

Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas. Hsg. v. W. Bang. Bd. XXXVIII: Studley's translations of Seneca's Agamemnon and Medea, edited from the Octavos of 1566 by E. M. Spearing. Louvain-Leipzig-London 1913. — Bd. XXXIX: A Tale of a Tub, nach dem Druck von 1640. Herausgegeben von Hans Scherer. Ebenda 1913. — Bd. XL: The Jewes Tragedy von Will. Hemings nach der Quarto von 1662. Herausgegeben von Heinr. A. Cohn. Ebenda 1913. — Bd. XLI: Jasper Heywood and his translations of Seneca's *Troas Thyestes and Hercules Furens*, edited from the Octavos of 1559, 1560, 1561 by H. de Vocht. Ebenda 1913.

The Malone Society Reprints 1912: Peele, George. The Love of King David and fair Bethsabe 1599. — The Two Angry Women of Abington 1599. — The Weakest goeth to the Wall. 1600. — Wily beguiled 1606. — Englishmen for My Money. 1616. — The Resurrection of Our Lord.
Malone Society Reprints 1913: Look about You. 1600. — Clyomon and Clamydes. 1599. — The Wit of a Woman. London 1604. — The Contention between Liberality and Prodigality. s. l. 1602. — A Larum for London, or the Siedge of Antwerpe. London 1602.

* *

**Jacobi, Gustav Adolf*, Die Frauengestalten der Beaumont-Fletcherschen Dramen. Halle a. S. 1909. Diss.
Goff, Thom., The raging Turk or Bajazet the Second. The courageous Turk or Amurath the First and The Tragoedie of Orestes. 2. edition. London 1656.
**Jonson, Benjamin*, The Works. Two volumes. London 1640.
*— The Works, formerly printed in two volumes now reprinted in one to which is added a comedy called the New Inn. With additions never before published. London 1692.
*— Bartholomew Fayre. A Comedie actes in the yeare 1614. London 1631.
*— The Magnetic Lady or Humors reconciled. London MDCXL.
*— A Tale of a Tub. A Comedy. London MDCXL.
*— The Sad Shephard, or a Tale of Robin Hood. London MDCXLI.
*— The Divell is an Ass. Comedie played in the yeare 1606. London 1611.
*— Masques.
*— Underwoods Divers Poems. London MDCXL.
*— Mortimer his Fall, a Tragedie printed London MDCIX.
Aronstein, Ph., Ben Jonson. (Literarhistorische Forschungen, XXXIV. Herausgegeben von Schick und Frh. v. Waldberg. Hek.) Berlin 1906.
Schoenwerth, Rudolf. Die niederländischen u. deutschen Bearbeitungen von Thomas Kyds Spanish Tragedy. (Literarhistorische Forschungen Heft XXVI. Herausgegeben von Schick u. Frh. v. Waldberg.) Berlin 1903.

* * *

**Apophthegmes*, That is to saie, prompts, quicks, wittie and sententious saiynges . . . firsts gathred and compiled in latin by Erasmus of Roterodamo and now translated into Englishe by Nicolaus Udell. London mense Februarii 1564.
**Horace his Art of Poetry.* Made in English print. MDCXL.
Terence in English. Fabulae Comici facetissimi et elegantissimi poetae Terentii omnes Anglice factae. 4. editio multo emendata. Londini 1614.

* * *

Bowen, Charles van den, Les Origines de la musique de clavier en Angleterre. Bruxelles 1912.
Selected Pieces from the Fitzwilliam Virginal-Book ed. by J. A. Fuller-Maitland and Will. Barclay Squire. Heft I, II. Leipzig o. J.

* * *

*Deutsche Shakespeare-Gesellschaft, Abend-Unterhaltung 22. April 1914. Lieder und Madrigale aus der Elisabethanischen Zeit. Programm. Mit literar. u. musikal.-geschichtl. Erläuterungen von M. Förster. Weimar 1914.
**Kaibel, Franz*, Denkschrift über ein Eingreifen der Shakespeare-Gesellschaft in die Bestrebungen einer Bühnenreform. Mit zwei Anlagen. a) Witz ohne Geld. Lustspiel von Beaumont und Fletcher, übersetzt von Fr. Kaibel. b) Übersetzungsprinzipien beim Elisabethanischen Drama.
**Amundsen, Gerhard*, Die neue Shakespearebühne des Münchner Hoftheaters. München 1911.
Jacobs, Monty, Deutsche Schauspielkunst. Zeugnisse zur Bühnengeschichte klassischer Rollen. Mit 33 Bildertafeln. Leipzig 1913.
Rückblicke auf die Spielzeit des Kgl. Sächs. Hoftheaters 1912/13. Dresden.

V. Wörterbücher, Glossarien, Grammatiken.

*[Jonson, B.] *The English Grammar*, printed MDCXL.

Dolby, Thom., The Shakespearian Dictionary forming a General Index to all the popular expressions, and most striking passages in the Works of Shakespeare. London 1832.

Onions, C. T., A Shakespeare Glossary. Oxford 1911.

Jespersen, Otto, A Modern English Grammar on Historical Principles. Part II. Syntax — I. Vol. Heidelberg 1914.

VI. Verschiedenes.

*[Jonson, B.] *Timber or Discoveries, Made upon Men and Matter*, as they have flowed out of his daily Readings or had their refluxe to his peculiar notion of the times. London MDCXLI.

The English Association. Bulletin No. 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26. 1912—1913.

Essays and Studies by Members of the English Association. Vol. IV. Collected by C. H. Herford.

**Die Sieben Lebensalter.* Ein Glückwunsch in farbigem Figurenbild.

**Conrad, Hermann*, Ein neuer deutscher Dramenvers. (S.-A. aus Preuß. Jahrbücher, Bd. 152 I.) Berlin 1913.

Harnack, Erich, Das Gift in der dramatischen Dichtung und in der antiken Literatur. Ein Beitrag zur Geschichte der Giftkunde. Leipzig 1908.

Weimar, im April 1914.

Der Bibliothekar
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
P. v. Bojanowski.

Mitglieder-Verzeichnis.

Protektor:

Seine Königliche Hoheit Wilhelm Ernst, Großherzog von Sachsen.

Vorstand:

Brandl, Dr. A., Geheimrat, Univ.-Prof., Berlin, Präsident und Mitredaktor des Jahrbuchs (wiedergewählt 1913).
von Vignau, Großherzogl. Sächsischer Generalintendant a. D. und Kammerherr, Exzellenz, Weimar, 1. Vize-Präsident (wiedergewählt 1913).
von Bojanowski, Dr. phil. h. c., Geh. Hofrat, Direktor der Großherzogl. Bibliothek, Weimar, Bibliothekar (zugewählt 1893).
Moritz, Dr. R., Kommerzienrat, Weimar, Schatzmeister (zugewählt 1885).
Förster, Dr. M., Univ.-Prof., Leipzig, Mitredaktor des Jahrbuchs (zugewählt 1908).
Fischer, Dr. R., Univ.-Prof., Innsbruck (zugewählt 1912).
Keller, Dr. W., Univ.-Prof., Münster i. W. (wiedergewählt 1914).
von Oechelhäuser, W., Dr. Ing. h. c., Dessau (zugewählt 1912).
von Oechelhäuser, Ad., Geh. Hofrat, Prof. Dr. (zugewählt 1914).
Possart, Ernst Ritter von, Prof. Dr. h. c., Generalintendant, München (wiedergewählt 1914).
von und zu Putlitz, Joachim Freiherr Gans Edler, Kgl. Württembergischer General-Intendant, Exzellenz, Stuttgart (zugewählt 1914).
Schick, Dr. J., Univ.-Prof., München (wiedergewählt 1914).
von Schirach, Großh. Sächs. Generalintendant, Weimar (zugewählt 1914).

Geschäftsführender Ausschuß (in Weimar):

von Bojanowski, s. o., Vorsitzender.
von Vignau, s. o.
Moritz, s. o.
Bulle, Dr. O., Professor, Weimar.
Francke, Dr. O., Professor, Weimar.
Heubach, Prof. Dr., Direktor, Weimar.
Ortlepp, Dr. P., Großh. Bibliothekar, Weimar.
Schüddekopf, Dr. Karl, Professor, Weimar.
Stichling, Karl, Geh. Justizrat, Weimar.

Ehrenmitglieder:

Bang, Dr. W., Univ.-Prof., Louvain.
Baumeister, k. k. Hofburgschauspieler, Wien.
von Berzeviczy, Dr. A., Exzellenz, Präsident der Akademie, Budapest.
von Bojanowski, Dr. P., Weimar.
Creizenach, Dr. W., Hofrat, Univ.-Professor, Dresden.
Haldane, Viscount of Cloan, Lord Chancellor, London.
Jusserand, J. J., Exzellenz, französischer Botschafter, Washington.
Se. Kaiserliche Hoheit Konstantin Konstantinowitsch, Großfürst von Rußland.
Roosevelt, Dr. Theodore, Expräsident, Washington.
Schelling, F., Univ.-Professor, Philadelphia.
Schmidt, Frau Clara, geb. Meyer, Kgl. Hofschauspielerin, Berlin.
Ward, Adolphus W., Litt.D., LL.D., Cambridge.
White, Dr. Andrew D., Exbotschafter der Vereinigten Staaten, Ithaca (N.Y.).
Wright, W. A., D.C.L., LL.D., Cambridge.

Allerhöchste und Höchste Mitglieder:

Se. Kaiserliche und Königliche Majestät Wilhelm II., Deutscher Kaiser und König von Preußen.
Se. K. u. K. apostol. Majestät Franz Joseph I., Kaiser von Österreich, König von Ungarn.
Se. Majestät Georg V., König von Großbritannien und Irland, Kaiser von Indien.
Se. Majestät Friedrich August, König von Sachsen.
Se. Königl. Hoheit Friedrich II., Großherzog von Baden.
Ihre Königl. Hoheit Großherzogin Feodora von Sachsen-Weimar.
Se. Königl. Hoheit Friedrich August, Großherzog von Oldenburg.
Se. Königl. Hoheit Ludwig Ferdinand, Prinz von Bayern.
Se. Hoheit Georg, Herzog von Sachsen-Meiningen.
Se. Hoheit Friedrich, Herzog von Anhalt.
Se. Königl. Hoheit Karl Eduard, Herzog von Sachsen-Coburg und Gotha.
Se. Hoheit Ernst II., Herzog von Sachsen-Altenburg.
Se. Hoheit Johann Albrecht, Herzog von Mecklenburg-Schwerin.
Se. Durchlaucht Christian Kraft, Fürst zu Hohenlohe-Öhringen, Slawentzitz.

Mitglieder:

Adam, Rich., Landgerichtsdir., Leipzig.
Ahringsmann, H., Oberlehrer, Naumburg.
Ahrndsen, Frl. A., stud. phil., Göttingen.
Albrecht, Louis, Dr. phil., Superintendent, Kaukehmen, Ostpr.
Alexander-Universitäts-Bibliothek, Helsingfors (s. Bibl.).
Altman, Dr. George, Direktor des Kleinen Theaters, Berlin-Dahlem.
Amherst College Library, Amherst, Mass., s. Bibliotheken.
Andersen, Karen Muriel, Schauspielerin, Weimar.
Andreas-Realgymnasium Berlin, s. Realgymnasien.
Angst, Ad. G. H., Hotelier, St. Moritz-Dorf.
Arnhold, Ed., Geh. Kommerzienrat, M. d. H., Berlin.
Aronstein, Dr. Ph., Prof., Berlin.
Asanger, Dr. Fl., Telgte i. W.
Aschenberg, Frl. Anna, Weimar.
Augusta-Schule, Cottbus, s. Mädchenschulen.
Augustinerschule, Friedberg i. H., s. Gymnasien.
Bäge, Ludwig, Rektor, Cöthen i. A.
Baier, Clem., Justizrat, Rostock i. M.
Bandau, Frl. Martha, Oberlehrerin, Berlin-Halensee.
Baeske, Dr. Wilh., Adlershof.
Barnouw, Dr. A. J., Privatdozent, Haag.
Basil, Fritz, Hofschauspieler und Regisseur, München.
Baumgartner, A., Prof., Zürich.
Bayer, Dr. Joseph, Prof., Budapest.
Becker, Gustav, Dr. phil., Oberlehrer, Berlin.
Becker, Oberst a. D., Darmstadt.
Behrend, Frau Marta, Weimar.
Behrens, Carl, Schriftsteller u. Redakteur, Kopenhagen.
Berendes, Hanna, Oberlehrerin, Sondershausen.
Berger-Oberrealschule, Kgl., Posen, s. Oberrealschulen.
Berliner Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen, Berlin.
Bernhardt, Frl., Oberlehrerin, Neu Ruppin.
Bertram, Ernst, Regisseur und Schriftsteller, Wiesbaden.
Bertz, Eduard, Schriftsteller, Potsdam.
Bibliotheken:
Alexander-Universitäts-Bibliothek, Helsingfors (s. Univ.-Bibl.).
Amherst College Library, Amherst (Mass.).
Bibliothek der Stadt Aachen.
„ „ „ Augsburg.
„ „ „ Bremen.
„ „ „ Breslau.
„ „ „ Bromberg.
„ „ „ Danzig.
„ „ „ Erfurt.
„ „ „ Frankfurt a. M.
„ „ „ Hamburg.
„ „ „ Hannover.
„ „ „ Karlsbad.
„ „ „ Köln a. Rh.
„ „ „ Leipzig.
„ „ „ Mainz.
„ „ „ Wien.
Bibliothek der Kgl. Techn. Hochschule, Stuttgart.
Central Free Library, Birmingham.
Collegium Marianum, Münster.
Cornell College, Mt. Vernon (Iowa), U. S. A.
Dartmouth College, Hanover, N. H.

Großherzogliche öffentliche Bibliothek, Oldenburg.
Großherzogliche Bibliothek, Weimar.
Gymnasial- u. Landesbibliothek, Fürstl., Gera.
Herzogliche Bibliothek, Dessau.
Hochschul-Bibliothek, Bern.
Hofbibliothek, Großherzogl., Darmstadt.
Hofbibliothek, K. u. K., Wien.
Hof- u. Landesbibliothek, Großherzogl. Badische, Karlsruhe.
Kaiser Wilhelm-Bibliothek, Posen.
Kantonalbibliothek, Zürich.
Krupp'sche Bücherhalle, Essen a. R.
Landesbibliothek, Herzogl., Altenburg.
Landesbibliothek, Fürstl., Detmold.
Landes- u. Stadtbibliothek, Düsseldorf.
Landesbibliothek, Kgl., Stuttgart.
Landesbibliothek, Nassauische, Wiesbaden.
Lehrerbibliothek der Stadt München.
Murhartsche Bibliothek, Kassel.
Nobelbibliothek der Schwedischen Akademie, Stockholm.
Öffentliche Bibliothek, Mannheim.
Öffentliche Freiherrlich Carl von Rothschildsche Bibliothek, Frankfurt a. M.
Paulus-Bibliothek, Worms.
Stadtschulbibliothek Greiz.
Taylor Institution, Oxford.
Universitäts-Bibliothek Basel.
" " Bern (s. Hochschulbibliothek).
" " Bonn.
" " Budapest.
" " Czernowitz.
" " Erlangen.
" " Freiburg i. B.
" " Gent.
" " Gießen.
" " Göttingen.
" " Greifswald.
" " Halle a. S.
" " Heidelberg.
" " Helsingfors.
" " Jena.
" " Innsbruck.
" " Kiel.
" " Königsberg i. P.
" " Kristiania.
" " Leipzig.
" " Lemberg.
" " Lund.
" " Marburg.
" " München.
" " Münster.
" " Prag.
" " Rostock.
" " Straßburg.
" " Tübingen.
Universitäts-Bibliothek Würzburg.
University of Georgia, Athens, U. S. A.
University of California Library, Berkeley.
University Library, Birmingham.
University Library, Glasgow.
University of Missouri, Missouri.
Library of McGill College and University, Montreal.
University Library, Princeton, N. J.
University Library, Toronto.
Wilhelm Auguste-Victoria-Bücherei der Stadt Dortmund.
Williams College, Williamstown, Mass.
Bing, Heinrich, Kaufmann, Nürnberg.
Binz, Dr. Gust., Prof., Direktor der Stadtbibliothek, Mainz.
Bisenz, Prof. Dr., Wien.
Bitterhoff, Dr. phil., Oberlehrer, Berlin.
Bolk, Philipp, Hoftheaterdirektor, Berlin-Halensee.
Böhtlingk, Dr. A., Prof. an d. Großherz. technisch. Hochschule, Karlsruhe.
von Boineburg-Lengsfeld, Dr., Freiherr, Kammerherr, Geh. Reg.-Rat, Weimar.
Boek, Paul, Prof., Berlin.
Bolen, Charles, Prof., Chimay.
Bolze, Wilh., Dr. phil., Schriftsteller, Charlottenburg.
Boretius, Frl. Luise, Oberlehrerin und Lyzealdirektorin, Berlin.
Boss, Ludw. A., Prof., Mannheim.
von Böttinger, Dr., Geh. Reg.-Rat, M. d. H., Elberfeld.
Brandt, Math., Frau Dr. med., Berlin.
Breme, M. J., Schwester, Haselünne.
Brie, Dr. Fr., Univ.-Prof., Freiburg i. Br.
Brinckerhoff-Jackson, John, Minister, London.
Brooklyn Public Library, Brooklyn, U. S. A.
Brotanek, Dr. Rud., Univ.-Prof., Prag.
Brunhuber, K., Kgl. Reallehrer, Archivar u. Stadtbibliothekar, Wasserburg a. Inn.
von Brüning, W., Dr. jur., Landrat, Stolp i. P.
Brunner, Dr. Karl, Universitäts-Professor, Berlin.
Buch, Friedrich, Oberlehrer, Jena.
Bülbring, Dr. Karl, Univ.-Prof., Bonn.
Burchard, G., Direktor des Stadttheaters, Bremerhaven.
Bürklin, Dr. A., Generalintendant a. D., Exzellenz, Karlsruhe.
Busley, Carl, Professor, Geh. Reg.-Rat, Berlin.
Byvanck, Dr. W. G. C., Oberbibliothekar, Haag.
Cahn, Frau Bankier Carl, Berlin.
Campbell, Oskar, Th. D., Madison, Wisc.
Carpenter, F. I., Prof., Barrington, Ill.

Central Free Library, Birmingham, s. Bibliotheken.
von Chelius, Rich., Kammerherr, Geh. Kabinettsrat I. K. H. d. Großherzogin von Baden, Exzellenz, Karlsruhe.
Churchill, Dr. G.B., Prof., Amherst, Mass.
Cohn, Fritz Th., Verlagsbuchhändler in Firma Egon Fleischel & Co., Zehlendorf.
Colle, Dr. G., Prof., Menin.
Collegium Marianum, Münster, s. Bibliotheken.
Collin, Dr. Chr., Dozent an der Universität Christiania, Bestum.
Conrad, Dr. H., Prof., Berlin-Lichterfelde.
Cornelius, Frl. Eva, cand. phil., Leipzig.
Cornell College, Mt. Vernon, s. Bibliotheken.
Croll, D., Direktor, Rotterdam.
Curtis, Dr. F. J., Prof., Homburg v. d. H.
Daffner, Dr. Hugo, Tonsetzer u. Schriftsteller, Dresden.
Darmstädter, Dr. L., Prof., Berlin.
Dartmouth College, Hanover, N. H., s. Bibliotheken.
Deckner, Frl. M. E., Sprachlehrerin, Königsberg i. Pr.
Deinhardt-Schulze, Frau Marie, Weimar.
Delbrück, Adalbert, Berlin.
Delmer, Prof. F. Sefton, Lektor an der Universität Berlin.
Denker, Carl, Geh. Reg.-Rat, Charlottenburg.
Deutschbein, Dr. M., Univ.-Prof., Halle.
Dibelius, Dr. W., Prof., Hamburg.
Dinger, Dr. H., Univ.-Prof., Jena.
Dittenberger, Hauptmann a. D., Weimar.
Doegen, Wilhelm, Oberlehrer, Zehlendorf (Wannseebahn).
Dom-Gymnasium, Kgl., Kolberg, s. Gymnasien.
Donner, Dr. J.O. E., Djursholm, Schweden.
von Donop, A, Kammerherr, Detmold.
von Donop, Kammerherr, Weimar.
Dorotheenschule, Berlin, s. Mädchensch.
Drechsler, Dr. R. W., Leiter d. Amerika-Institutes, Berlin.
Dubislav, Dr., Direktor, Charlottenburg-Westend.
Dupré, Elisabeth, Oberlehrerin, Hannover.
Dürkheim-Montmatin, Frau Gräfin, Weimar.
Dürkheim-Montmatin, Graf, Weimar.
Ebeling, Dr., Oberbürgermeister, Geh. Regierungsrat, Dessau.
Eckhardt, Dr. Eduard, Prof., Freiburg i. Br.
Eelbo, Bruno, Baurat, Weimar.
Eichhorn, Max, Oberlehrer, Beuthen.
Eidam, Christian, Prof., Kgl. Konrektor, Studienrat, Nürnberg.
Einenkel, Dr. Eugen, Univ.-Prof., Halle a.S.
Eisenmann, Dr. O., Kgl. Museumsdirektor a. D., Geh. Reg.-Rat, Karlsruhe i. B.
Elsner, Dr. R., Berlin-Pankow.
Endres, Joseph, Kgl. Reallehrer, Kaiserslautern.
Engberding, Oberlehrer, Bottrop.
Falckenberg, Dr. Richard, Univ.-Prof., Erlangen.
Falkenhein, Konrad, Prof., Saarbrücken.
Fass, Prof. Dr., Halberstadt.
Felber, Emil, Verlagsbuchhändler, Berlin.
von Felner, Karl, Schriftsteller, Oberweimar.
Feuillerat, Alb., Univ.-Prof., Rennes.
Fiedler, Dr. H. G., Univ.-Prof., Oxford.
Folger, jun., H. C., Brooklyn.
Förster, Gg., Fabrikbesitzer, Hamburg.
Förster-Nietzsche, Frau Dr. Elisabeth, Weimar.
Francisceum, Herzogl. Ev., Zerbst, s. Gymnasien.
Franke, Max, stud. phil., Dobra b. Schmölln.
Fränkel, Dr. Ludw., Prof., Ludwigshafen a. Rh.
Freiligrath, Frl. Gisberte, Baden-Baden.
Friedrichs-Gymnasium, Herzogl., Dessau, s. Gymnasien.
Friedrichs-Realgymnasium, Berlin, s. Realgymnasien.
Friedrichschule, Kgl., Gumbinnen, s. Gymnasien.
Friedrich Wilhelms-Realgymnasium Grünberg i. Schl., s. Realgymnasien.
Fritsch, Emily von, Frau Baronin, Weimar.
Frost, Ed. C., Rom.
Fuchs, Dr. Alfr., Univ.-Prof., Wien.
Fuchs, Emil, Oberlehrer, Glogau.
Fulda, Ludwig, Dr. phil., Berlin-Dahlem.
Gálvez, Prof. Dr. José Maria, Santiago de Chile.
Gärdes, Dr. Johs., Oberlehrer, Liegnitz.
Gaster, Dr. Bernh., Direktor der deutschen Schule, Antwerpen.
Gebhard, Rich., Rechtsanwalt, St. Petersburg.
Gebhardt, H., Verlagsbuchhändler, Weimar.
Gelber, Adolf, Redakteur, Wien.
Giesecke, Dr. Alfred, Verlagsbuchhändler, Leipzig.
Gleitsmann, Frau Oberstleutnant, Würzburg.
Glöckner, Dr., Oberlehrer, Bunzlau.
Goldschmidt-Livingston, Frau Dr. Ida, Frankfurt a. M.
Goldstein, Ludwig, Dr. phil., Redakteur, Königsberg i. Pr.
Gothein, Frau Geh.-Rat Prof. Dr., Heidelberg-Neuenheim.
Gottlöber, Paul, Oberlehrer, Stollberg, Erzgeb.

Goetz, Ernst, Fabrikbesitzer, Leipzig.
Goetze, Frau Constance, geb. Schweich, London.
Grabau, Carl, Oberlehrer, Berlin-Lankwitz.
Greg, Dr. W. W., Trinity College, Cambridge.
Gregori, Ferd., Prof., Wien.
Grube, Max, Geh. Hofrat, Direktor des Deutschen Schauspielhauses, Hamburg.
Grützner, Frl. Hildegard, Oberlehrerin, Chemnitz.
de Gruyter, Dr. Walter, Verlagsbuchhändler, Berlin-Lichterfelde.
Gumprecht, Frau Geheimrat, Weimar
v. Gwinner, Arthur, Direktor der Deutschen Bank, M. d. H., Berlin.
Gymnasial- und Landesbibliothek, Fürstl., Gera, s. Bibliotheken.
Gymnasien:
Augustinerschule, Friedberg i. H.
Dom-Gymnasium, Kgl., Kolberg.
Franciscеum, Herzogl. Ev., Zerbst.
Friedrichschule, Königl., Gumbinnen.
Friedrichs-Gymnasium, Herzgl., Dessau.
Gymnasium Leopoldinum, Ev., Detmold.
Gymnasium, Königl., Eichstädt.
Gymnasium, Städt., Görlitz.
Gymnasium, Städt., Höchst.
Gymnasium, Großherzogl., Jena.
Gymnasium, Königl., Lauban.
Gymnasium, Königl., Paderborn.
Gymnasium, Königl., Saarbrücken.
Landesschule, Kgl., Pforta.
Ludwigs-Gymnasium, Herzogl., Cöthen.
Luisen-Gymnasium, Königl., Memel.
Staatsobergymnasium, K. K. erstes, Czernowitz.
Wilhelmsgymnasium, Königl., Königsberg i. Pr.
Haardt, Moritz, Industrieller, Wien.
Haebe, Hans, Schriftsteller, Berlin.
Hagemann, Dr. Carl, Hamburg.
Hagen, Th., Prof., Kunstmaler, Weimar.
Hahn, Dr. Georg, Fabrikbesitzer, Berlin.
Hallervorden, Dr. med., Direktor a. D., Königsberg i. Pr.
Halm, Alfred, Direktor, Berlin.
Hamilton College, Clinton N. Y.
Handelshochschule, Berlin, s. Seminare.
Hanovsky, O., Regierungsrat a. D., Kleinhänchen.
Hanow, Anna, Direktorin d. höh. Mädchenschule, Lübben i. L.
Hartmann, Hugo, Hofschauspieler, Berlin-Grunewald.
Hartung, Albert, Verlagsbuchhändler, Weimar.
von Hauer, Dr. Karl, Prof., Knittelfeld.
Haupt- und Residenzstadt, Großherzogliche, Weimar.
Hauptvogel, F. E., Dr. jur., Leipzig.
Hawkins, W. E., Sidney.
Hecht, Dr. Hans, Univ.-Prof., Basel.
Heiseler, Henry, Schriftsteller, Brannenburg a. Inn.
Heite, Fritz, Sprachlehrer, Breslau.
Helft, Edm., Geh. Kommerzienrat, Berlin.
Helmolt, Frida, Oberlehrerin, Callenberg b. Lichtenstein i. Sa.
Henigst, Oskar, München.
Herford, C. H., Univ.-Prof., Manchester.
Herrmann, Dr. Burkh., Stabsarzt, Würzburg.
Hertz, Dr. H., Prof., Weimar.
Herzfeld, Dr., Rechtsanwalt und Notar, Weimar.
Herzog, Otto, Kgl. Regierungs- und Baurat, Jena.
Herzog, Frau, Kgl. Regierungs- und Baurat, Jena.
Heß, Herb., Stud., Berlin.
Hevesi, Dr. Alex., Dramaturg, Regisseur des Nationaltheaters, Budapest.
von der Heydt, Karl, Bankier, Berlin.
von Heymel, Alfr. Walther, Schriftsteller, Berlin.
Hildaschule, Großherzogl., Pforzheim, s. Mädchenschulen.
Hillier, J. J., Waverton, Natal.
Hinneberg, Dr. Paul, Prof., Berlin.
Hirth, Dr. Georg, Schriftsteller, München.
von Hochberg, Bolko, Reichsgraf, Exzellenz, Rohnstock.
Hochschul-Bibliothek, Bern, s. Biblioth.
Hofbibliothek, Großherzogl., Darmstadt, s. Bibliotheken.
Hofbibliothek, K. u. K., Wien, s. Bibliotheken.
Hof- u. Landesbibliothek, Großh. Badische, Karlsruhe, s. Bibliotheken.
Hoefler, Fräulein Hedwig, stud. phil., Bad Tölz.
von Hofmann, Prof. Ludw., Weimar.
von Hofmannsthal, Dr. Hugo, Rodaun b. Wien.
von Holtzendorff, A., Graf, Wilsikow.
Honsel, Otto, Buchhändler, Elberfeld.
van Hoof, Prof. Dr., Loewen.
Hooge, Max, Prof., Sonderburg.
Hoops, Dr. Johs., Geh. Rat, Univ.-Prof., Heidelberg.
Horn, Dr. Kurt, Gymnasial-Oberlehrer, Strasburg i. W.-Pr.
Horn, Dr. W., Univ.-Prof., Gießen.
Hösch, Frau Lucy, Godesberg a. Rh.
Hotop, Bürgermeister, Großenhain i. Sa.
Huber, Mich., Gymn.-Prof., Stift Metten.
Hübner, Dr. W., Oberlehrer, Berlin.
von Hülsen-Haeseler, Georg, Graf, Kammerherr S. M. des Kaisers, Generalintendant

der Königl. Schauspiele, Exzellenz, Berlin.
Hüpeden, Amtsrichter, Hess. Oldendorf.
Hyda, James H., Paris.
Icke, Frl. Käte, Oberlehrerin, Wilmersdorf.
Illies, Dr. Georg, Oberlehrer, Aschersleben.
Imberg, Hans, Rechtsanwalt, Berlin.
Imelmann, Prof. Dr. Johannes, Geh. Reg.-Rat, Berlin.
Institut, Bibliographisches, Leipzig.
Ipsen, Dr. K., Univ.-Prof., Innsbruck.
Jacoby, Dr. Erich, Augenarzt, Berlin.
Jespersen, Dr. Otto, Univ.-Prof., Gentofte.
Jiriczek, Dr. Otto, Univ.-Prof., Würzburg.
von Joeden, Frl. Margarete, Direktorin, Augustenburg auf Alsen.
Jones, Dr. John, Prof., M. A., Sheffield.
Jones, Dr. Rich., Prof., Nashville, Tenn.
Junck, Dr. Johannes, Justizrat, Leipzig.
Kaibel, Franz, Schriftsteller, Weimar.
Kaiser Wilhelm-Bibliothek, Posen, siehe Bibliotheken.
Kaiser Wilhelm II.-Oberrealschule, Städt., Göttingen, s. Oberrealschulen.
Kaiser Wilhelms-Realgymnasium, Berlin, s. Realgymnasien.
Kaiserin Auguste Viktoria-Schule, Stettin, s. Mädchenschulen.
Kallmann, Felix, Rechtsanwalt, Charlottenburg-Westend.
Kantonalbibliothek, Zürich, siehe Bibliotheken.
Keim, Franz, Prof., Brunn am Gebirge, N.-Öst.
Kern, Dr. J. H., Univ.-Prof., Groningen.
Kilian, Dr. phil. Eug., Oberregisseur des Kgl. Hoftheaters, München.
Kippenberg, Prof. Dr. Anton, i. Fa. Insel-Verlag G. m. b. H., Leipzig.
Kirsch, Frau Klara, Leipzig-Schleußig.
Klaar, Dr. Alfred, Prof., Berlin.
Klaas, Maria Gabriele, Schwester, Paderborn.
Klinger, Dr. L., Prof., Gleiwitz.
Knabe, C. Fr., Direktor der Weimar. Landeszeitung „Deutschland", Weimar.
Knopf, Dr., Arzt, Frankfurt a. M.
Koch, O., Pastor, Tröchtelborn b. Friemar.
Kohler, Dr. Jos., Geh. Justizrat, Univ.-Prof., Berlin.
Koehne, Frl. Hanna, Oberlehrerin, Potsdam.
König, Wilh., Kaufmann, Leipzig.
Konrath, Dr. M., Univ.-Prof., Greifswald.
Kopp, Prof. Dr., Oberbibliothekar, Marburg a. L.
Koeppel, Dr. E., Univ.-Prof., Straßburg i. E.
Koppel, Dr. Rich., Prof., Dresden.
Koschinski, Wald., stud. phil., Berlin.
Koster, Dr. Edw., Haag.
Koesters, Oberlehrer, Vechta.
von Kralik, Ritter von Meyrswalden, Dr. Rich., Wien.
Krekel, H., stud. litt., Leiden.
Kreßner, Wilh., Fabrikbes., Schweizerthal.
Krienitz, Willy, Schriftsteller, München.
Kröber, Senny, cand. phil., Zipsendorf.
Kröger, Dr. Ernst, Oberlehrer, Berlin.
Kron, Dr. R., Prof., Wiesbaden.
Krupp'sche Bücherhalle, Essen a. Ruhr, s. Bibliotheken.
Kullnick, Dr. Max, Direktor, Berlin-Friedenau.
Kurth, Dr. Richard, Oberlehrer, Naumburg a. S.
Lachmann, Frl. Clara, Zandvoort-Cad.
Laehr, Dr. Hans, dirig. Arzt, Zehlendorf, Wannseebahn.
Landerer, Dr., Hofrat, Kennenburg.
Landesbibliotheken s. Bibliotheken.
Landes-Oberreal- und Gewerbeschule, Wiener-Neustadt, s. Oberrealschulen.
Landesschule, Kgl., Pforta, s. Gymnasien.
Landsberg, Otto, Rechtsanwalt, M. d. R., Magdeburg.
Lange, Frl. Elisabeth, Oberlehrerin, Berlin-Lichterfelde.
Lange, J., Direktor, Berlin.
Langenscheidt, Carl, Verlagsbuchhändler, Berlin-Schöneberg.
Latham, Frl. Grace, London.
Laukhuff, Rich., Cleveland, Ohio, U. S. A.
Lebede, Dr. Hans, Oberlehrer, Berlin-Steglitz.
Lederbogen, Dr. Fritz, Halle a. S.
Leftwich, R. W., D. M., London.
Lehrerbibliothek der Stadt München, siehe Bibliotheken.
Lehrerinnen-Verein, Bonn a. Rh.
Lewinger, Ernst, Oberregisseur des Kgl. Hoftheaters, Dresden.
Liebermann, Dr. Felix, Prof., Berlin.
Lindau, Dr. Paul, Herzogl. Hoftheater-Intendant a. D., Charlottenburg.
Liphart-Rathshof, Renaud de, Rathshof.
von Locella, Marie, Baronin, Dresden.
Lucas, Franziska, Schwester, Dorst i. W.
Ludewig, Frl. Martha, Lehrerin, Jena.
Ludwig, Dr. Alb., Direktor des Realgymnasiums, Berlin-Lichtenberg.
Ludwig, Otto, stud. phil. et theol., Hamburg.
Ludwigs-Gymnasium, Herzogl., Cöthen, s. Gymnasien.
Luick, Dr. Karl, Univ.-Prof., Wien.
Luisen-Gymnasium, Kgl., Memel, siehe Gymnasien.
Maaß, Prof. Dr. Otto, Gütersloh.
McKerrow, R. B., Litt. D., London.
Mädchenlyzeum, Öffentl. deutsches, Prag, s. Mädchenschulen.

Mädchenschulen, höhere:
Augusta-Schule, Cottbus.
Dorotheenschule, Berlin.
Hildaschule, Großherzogl., Pforzheim.
Kaiserin Auguste-Viktoria-Schule, Stettin.
Mädchenlyzeum, Öffentl. deutsches, Prag.
Mädchenschule, Städt., Flensburg.
Mädchenschule, Städt., Jena.
Mädchenschule, Städt., Osnabrück.
Mädchenschule, Städt., Potsdam.
Mädchenschule, Uelzen.
Sophienstift, Großherzogl. evang., Erziehungsheim für Töchter höherer Stände, Weimar.
Victoria-Luisenschule, Berlin-Wilmersdorf.
Magnus, Frl. Agatha, Berlin.
Mahn, Dr. Paul, Charlottenburg-Westend.
Manheimer, Dr. V., München.
Manke, O., 1. ord. Lehrer a. d. Lateinschule, Weener.
Mankiewitz, Paul, Direktor der Deutschen Bank, Berlin.
Manly, John M., Univ.-Prof., Chicago.
Mann, Dr. Max Fr., Prof., Frankfurt a. M.
Mardersteig, A., Rechtsanwalt, Weimar.
Marggraff, Frl. Marie, Oberlehrerin, Berlin.
Martersteig, Max, Geh. Hofrat, Intendant, Leipzig.
Mascher, Friedrich, Ober-Postsekretär, Aurich.
Mautner, Frl. Marie, Wien.
Meier, Prof. Dr. Konrad, Direktor, Dresden.
Meinl jun., Julius, Kaufmann, Wien.
Meissner, Dr. Johs., sen., Schriftsteller, Wien.
Melbourne Shakespeare Society, Melbourne.
Merck, Johannes, Hamburg.
Merker, Dr. Paul, Privatdozent, Leipzig.
Mertens, Dr. Paul, Oberstabsarzt a. D., Charlottenburg.
Merton, Wilhelm, Frankfurt a. M.
Merzbacher, Dr. Gottfr., Prof., München.
Merzbacher, Jos., München.
Metsch, Frl. Elisab., Oberlehrerin, Halle a. S.
Metzner, C. L., i. Fa. Berth. Siegismund, Berlin.
Meyer, Arn. O., Prof., Privatdozent, Rostock i. M.
Meyer, Ernst Joachim, Kommerzienrat, Berlin.
Meyer, Frl. Hel., Oberlehrerin, Berlin-Lichterfelde.
Meyer, Dr. Wolfg. Alex., Hofrat, Hoftheater-Dramaturg, Dresden.
Meyerhof, Wilhelm, Kaufmann, Berlin-Grunewald,
Milan, Dr. phil. Emil, Lektor an der Universität Berlin, Charlottenburg.
Mond, Frau Ludwig, London.
Moorman, Dr. F. W., Univ.-Prof., Leeds.
Morgenstern, Dr. Gust., Redakteur, Leipzig.
Morsbach, Dr. L., Geh. Reg.-Rat, Univ.-Prof., Göttingen.
Mott, Lewis J., Prof., New York, U. S. A.
Mühlau, Dr. F., Prof., Geh. Konsistorialrat, Wernigerode a. Harz.
von Müller, F., Kaiserl. Gesandter, Exzellenz, Haag.
Müller, Anna, Frau Generaldirektor, Köln.
Mylo, Dr. P., Oberlehrer, Potsdam.
Nassua, Bernhard, Oberlehrer, Godesberg a. Rhein.
Nebe, Dr. Carl, Meiningen.
Nebel, Carl, stud. phil., Berlin.
Nernst, Dr. Walter, Univ.-Prof., Geh. Reg.-Rat, Berlin.
Neuendorff, Dr. Bernh., Oberlehrer, Charlottenburg.
Neuffer, Dagob., Theaterdirektor, Weimar.
Neumann, Georg, Patentanwalt, Berlin.
Neuner, Erich, Charlottenburg.
Nobelbibliothek der Schwedischen Akademie, Stockholm, s. Bibliotheken.
Oberrealschulen:
Berger-Oberrealschule, Kgl., Posen.
Kaiser Wilhelm II.-Oberrealschule, Städt., Göttingen.
Landes-Oberreal- und Gewerbeschule, Wiener-Neustadt.
Ober-Realschule an der Scharnhorststraße, Düsseldorf.
Ober-Realschule, Städt., Erfurt.
Ober-Realschule, Städt., Freiburg i. Schl.
Ober-Realschule auf der Uhlenhorst, Hamburg.
Ober-Realschule, Städt., Neuß a. Rh.
Ober-Realschule, Kgl., Suhl.
Ober-Realschule, Weißenfels.
Siemens-Oberrealschule, Charlottenburg.
Oehme, Dr. Rob., Lübeck.
Oertel, Dr. Hch., Gymn.-Lehr., Schweinfurt.
von Oettingen, Dr. Wolfg., Prof., Geh. Reg.-Rat, Direktor des Göthe-National-Museums, Weimar.
Otto, Dr. jur. Curt, Leipzig.
Pabisch, Frl. Dr. Marie, Wien.
Paetel, Erich, Direktor der «Neuen Shakespeare-Bühne», Berlin-Friedenau.
Paulus-Bibliothek, Worms, s. Bibliotheken.
von Pechmann, Wilh. Freiherr, Direktor der bayr. Handelsbank, München.
Pegnesischer Blumen-Orden, Nürnberg.
Perry, Marsden J., Providence, R. I., U. S. A.
Perutz, Ernst, Privatier, Dresden-Strehlen.
Petersen, Rud., Hamburg.

Petsch, Dr. Rob., Akademie-Prof., Posen.
Philipps, Frl. M. A. S., Weimar.
Phillips, Editor of the Yorkshire Post, Leeds.
Pieper, Frl. Helene, Berlin.
Pietzsch, Frl. Marie, Straßburg i. E.
Pogatscher, Dr. A., Univ.-Prof., Graz.
Popovich, Bogd., Univ.-Prof., Belgrad.
Poppe, Frau Rosa, Kgl. Hofschauspielerin, Berlin.
Price, Dr. H. T., Lector, Bonn.
Putlitz, Conrad, Baron Gans Edler von und zu, Gr.-Pankow.
Raehlmann, Prof. Dr. E., Exz., Kais. Russ. Wirkl. Staatsrat, Weimar.
Raffloer, Frl. Millie, Berlin-Dahlem.
Raschdau, Ludwig, Exz., Kais. Gesandter z. D., Berlin.
Rathke, Dr. B., Prof., Meran.
Rauch, Dr. Herm., Direktor des Residenz-Theaters, Wiesbaden.

Realgymnasien:
Andreas-Realgymnasium, Berlin.
Dorotheenstädtisches Realgymnasium, Berlin.
Friedrichs-Realgymnasium, Berlin.
Friedrich Wilhelms - Realgymnasium, Grünberg i. Schl.
Kaiser Wilhelms - Realgymnasium, Berlin.
Realgymnasium, Städt., Barmen.
Realgymnasium, Städt., Duisburg-Meiderich.
Realgymnasium, Großh., Eisenach.
Realgymnasium, Städt., Frankfurt a. O.
Realgymnasium, Städt., Gelsenkirchen.
Realgymnasium, Städt., Gera.
Realgymnasium, Städt., Potsdam.
Realgymnasium, Großh., Schwerin i. M.
Realgymnasium, Kgl., Tilsit.
Realgymnasium, Großh., Weimar.
Realgymnasium, Kgl., Zittau.
Reform-Realgymnasium, Großh., Apolda.
Reform-Realgymnasium, Städt., Naumburg a. S.
Schiller-Realgymnasium, Städt., Charlottenburg.

Realschulen:
Realschule, VIII. Städt., Berlin N.
Realschule, XII. Städt., Berlin O.
Realschule, Städt., Gevelsberg.
Realschule, Städt., Haynau.
Realschule, Städt., Königsberg i. Pr.
Realschule, Kgl., Kulmbach i. B.
Reform - Realgymnasium i. E. Großh., Apolda s. Realgymnasien.
Reform-Realgymnasium, Städt., Naumburg a. S., s. Realgymnasien.
Regel, Dr. E., Oberlehrer, Prof., Halle a. S.
Reichow, Frl. Meta, Oberlehrerin, Berlin-Lankwitz.
Reinhardt, Max, Prof., Direktor des Deutschen Theaters, Berlin.
Reinke, Frl. Berta, Hamburg.
Reinke, Frl. Hermine, Berlin-Wilmersdorf.
Reisler, Julius, Buchhändler, Breslau.
Reismann, H., Paderborn.
Reitterer, Dr. Th., Prof., Landesschulinspektor, Wien.
Remus, Dr. Hans, Oberlehrer, Halle a. S.
Richter, Frl. Helene, Wien.
Rick, Leo, Geistlicher, Münster i. W.
Ritter, Prof. Dr., Oberlehrer a. D., Weimar.
Ritter, Prof. Dr. Otto, Privatdozent Halle a. S.
Rönneberg, Frl. M. H., Schuldirektorin, Berlin-Friedenau.
Rosellen, Franz, Direktor, Neuß a. Rh.
Rosenbaum, Dr. Rich., lit. art. Sekretär des Hofburgtheaters, Wien.
Rosenberg, Dr. Felix, Prof. am Köllnischen Gymnasium, Berlin-Lichterfelde.
Rosenstock, Frau Paula, Berlin.
Rosenthal, Ruscha, Frau Generaloberarzt, Berlin-Halensee.
Rösicke, Luise, verw. Frau Generaldirektor, Kommerzienrat, Tornow b. Potsdam.
Roth, M. A., stud. phil., Ladenburg i. Baden.
Rothe, Dr. C., Staatsminister, Wirkl. Geh. Rat, Exzellenz, Weimar.
Rücker, E., Weimar.
Sager, Carl, prakt. Arzt, Kirchen a. Sieg.
Salzberger, Dr. med., prakt. Arzt, Hamburg.
Sammler, Fritz, Kaufmann, Barmen.
Sander, Dr. August, Oberlehrer, Lüdenscheid.
Saeng, Lud., jun., Buchhändler, Darmstadt.
Sarrazin, Dr. G., Univ.-Prof., Breslau.
Sauer, Dr. Aug., Univ.-Prof., Hofrat, Prag-Smichow.
Savits, J., Kgl. Oberregisseur a. D., München.
Schaper, Prof. Fritz, Bildhauer, Berlin.
Scharrer-Santen, Dr. phil. Ed., Schauspieler, München.
Scherer, Dr. Hans, München.
Schiff, Jakob Herm., Frankfurt a. M.
Schild, Werner, Polizeileutnant, Berlin.
Schipper, Dr. Jakob M., Hofrat, Univ.-Prof., Wien.
Schlenther, Dr. P., Hofrat, Berlin-Wilmersdorf.
von Schlieben, Frl. Edith, Oberlehrerin, Berlin.
Schmelcher, Frl. F., Privatlehrerin, München.
Schmerler, Dr. H., Prof., Realgymnasial-Rektor, Pirna i. S.
Schmidt, Dr. W., Prof., Oberlehrer, Berlin.

Schneider, Dr. Jul., Prof., Direktor des Realgymnasiums, Altenburg.
Schofield, W. H., Univ.-Prof., Cambridge, Mass., U.S.A.
Schön, Frl. Ch., stud. phil., Berlin.
Schroeder, Fritz, Papierfabrikant, Golzern.
Schroeder, Dr. Kurt Rud., Oberlehrer, Berlin.
Schröer, Dr. A., Prof., Direktor des engl. Seminars der Handelshochschule, Köln.
Schroeter, E., Direktorin, Berlin-Dahlem.
Schücking, Dr. L. L., Univ.-Prof., Jena.
Schultze, Konr., Dr. phil., Berlin-Karlshorst.
Schulze, Rudolf, Verlagsbuchhändler, Cöthen i. A.
Schwarz, Frl. M., Oberlehrerin, Hanau a. M.
Schweitzer, Frau Algunde, Berlin.
Segers, Rob., Eisenbahn-Ober-Sekretär, Kattowitz.
Seifert, Dr., Rechtsanwalt, Dresden.
Seminare:
Seminar, Engl., der Univ. Basel.
Seminar, Engl., der Univ. Berlin.
Seminar, Sprachen- der Handelshochschule, Berlin.
Seminar, Engl., der Univ. Breslau.
Seminar, Engl., der Akademie Frankfurt a. M.
Seminar, Engl., der Univ. Freiburg i. Br.
Seminar, Engl., der Univ. Gießen.
Seminar, Engl., der Univ. Göttingen.
Seminar, Engl., der Univ. Halle a. S.
Seminar für engl. Sprache u. Kultur, Hamburg.
Seminar, German.-roman., der Univ. Heidelberg.
Seminar, Engl., der Univ. Jena.
Seminar, Rom.-engl., der Univ. Kiel.
Seminar, Engl., der Univ. Königsberg.
Seminar, Deutsches, der Univ. Leipzig.
Seminar, Engl., der Univ. Leipzig.
Seminar, Engl., der Univ. Marburg.
Seminar, Rom.-engl., der Univ. München.
Seminar, Engl., der Univ. Münster.
Seminar, Engl., der Univ. Prag.
Seminar, Engl., der Univ. Straßburg.
Seminar, Engl., der Univ. Tübingen.
Seminar, Engl., der Univ. Wien.
Seminar, Engl., der Univ. Würzburg.
v. Seuffert-Graetz, Frau Leonie, München.
Seydel, Prof. Dr. Wolfg., Leipzig.
Shakespeare-Verein, Student., Halle a. S.
von Siegle, Frau Dr. Gustav, Geh. Kommerzienrat, Stuttgart.
Siemens-Oberrealschule, Charlottenburg, s. Oberrealschulen.
Sieper, Dr. E., Univ.-Prof., München.
Simon, Dr. Walter, Geh. Regierungsrat, Prof., Königsberg i. Pr.
Simpson, Percy, Oxford.
Singer, Dr. S., Univ.-Prof., Bern.
Skemp, Dr. A. R., Univ.-Prof., Bristol.
Sobernheim, Dr. Walter, Konsul, Berlin.
Solmitz, S., Bankier, Berlin.
Sophienstift, Großh., evang., Erziehungsheim für Töchter höh. Stände, Weimar, s. Mädchenschulen.
Spielmann, M. H., London.
Spies, Dr. Heinr., Univ.-Prof., Greifswald.
Staatsobergymnasium, K.K. erstes, Czernowitz, s. Gymnasien.
Stadtbibliotheken s. Bibliotheken.
Stadtschulbibliothek, Greiz, siehe Bibliotheken.
Stadttheater, Straßburg i. Els.
Stahl, Dr. E. L., Freiburg i. Br.
Starcke, Dr. med. E., Bezirksarzt, Vieselbach b. Weimar.
Starick, Dr. Paul, Oberlehrer, Berlin.
von Stauffenberg, Freiherr Schenck, Rittergutsbesitzer, Risstissen b. Ulm.
Steinert, Paul, Kaufmann, Breslau.
Steinthal, M., Direktor der Deutschen Bank, Berlin.
Stinnes, sr., Frau Hugo, Mülheim a. d. Ruhr.
Stinnes, Dr. Heinrich, Köln a. Rh.
Strecker, Karl, Schriftsteller, Berlin.
Swaen, Dr. A. E. H., Univ.-Prof., Amsterdam.
Swoboda, Frl. Margarete, Hofschauspielerin, München.
von Sydow, Frl. Gertrud, Frankfurt a. O.
von Tauchnitz, Freiherr, Leipzig.
Taylor Institution, Oxford, s. Bibliotheken.
Teweles, H., Direktor des kgl. deutschen Landestheaters, Prag.
Theel, Adalbert, Oberlehrer, Spandau.
Thimig, Hugo, Direktor des k. k. Hofburgtheaters, Wien.
Thorsch, Emil, Wien.
Thurm, Frl. Gertrud, Berlin.
Tilley, Morris P., Ann Arbor, Mich., U.S.A.
Tolman, Dr. Alb. H., Univ.-Prof., Chicago.
Trebitsch, Siegfr., Schriftsteller, Wien.
Tressnitz, Frl. Gertrud, Hofschauspielerin, Dresden.
Triesch, Irene, Schauspielerin, Charlottenburg.
Türck, Dr. Herm., Schwerin i. M.
Türckheim, Dr. Leo, Prof., Nürnberg.
Ulbrich, Dr. Oskar, Prof., Geh. Reg.-Rat, Direktor, Charlottenburg.
Ungarische Shakespeare-Gesellschaft, Pest
Universitätsbibliotheken s. Bibliotheken.
University Library s. Bibliotheken.
Varnhagen, Dr. H., Univ.-Prof., Geh. Hofrat, Erlangen.
van de Velde, Henry, Prof., Direktor des kunstgewerblichen Institutes, Weimar.

Verlagsanstalt, Deutsche, Stuttgart.
Vetter, Dr. Theodor, Univ.-Prof., Zürich.
Victoria-Luisenschule, Berlin-Wilmersdorf, s. Mädchenschulen.
Viëtor, Dr. W., Univ.-Prof., Marburg i. H.
de la Vigne, Max, Gutsbesitzer, Weißeneck.
von Vincke, Freiherr, Landrat a. D., Ostenwalde b. Melle.
de Vocht, Prof. H., Loewen.
Vollhardt, Dr. W., Prof., Leipzig.
Vollmöller, Dr. K., Prof., Dresden.
Vollrath, K., Chefredakteur der Volkszeitung, Berlin.
Vordieck, Prof., Dortmund.
Vormbaum, Oscar, Landrichter, Berlin-Wilmersdorf.
Waag, Dr. Hans, Oberregisseur des Hoftheaters, Braunschweig.
Wagner, Alfred, Buchdruckereibesitzer, Weimar.
Wagner, Gustav, Achern (Baden).
Wahle, Dr. Jul., Prof., Archivar am Goethe-Schiller-Archiv, Weimar.
Wanke, Dr. G., Nervenarzt, Friedrichroda i. Th.
Warburg, Dr. A., Prof., Hamburg.
Waterhouse, Gilbert, M.A., Lektor an der Universität Leipzig.
Wechsler, Dr. E., Arzt, Zürich.
von Weilen, Dr. Alex., Univ.-Prof., Wien.
Weinmann, Dr. Rudolf, Hofschauspieler, München.
Weissauer, Ferdinand, Klus b. Balsthal (Schweiz).
Wells, W., M. A., Lektor an der Universität München.
Wendt, Dr. G., Prof., Hamburg.
Wendt, H., Pastor em., Weimar.
von Westenholz, Dr. F. P. Freiherr, Prof., Stuttgart.
Westermann, George, Verlagsbuchhändler, Braunschweig.
Weyhe, Dr. Hans, Univ.-Prof., Leipzig.
Wienke, Hans, Oberlehrer, Eberswalde.
von Wildenbruch, Frau Geh. Leg.-Rat, Berlin.
von Wildenbruch, Generalleutnant z. D., Exzellenz, Berlin.
Wildhagen, Else, Frau Justizrat, Leipzig.
Wildhagen, Dr. K., Oberlehrer, Charlottenburg.
Wilhelm Auguste-Victoria-Bücherei der Stadt Dortmund, s. Bibliotheken.
Wilhelmsgymnasium, Königl., Königsberg i. Pr., s. Gymnasien.
Williams College, Williamstown, Mass., s. Bibliotheken.
Winds, Adolf, kgl. sächs. Hofschauspieler, Oberregisseur am Stadttheater, Leipzig.
Windscheid, Dr. phil. Käthe, Leipzig.
Wislicenus, Dr. Paul, Darmstadt.
de Wit, Frl. Auguste, Larn i. Holland.
Wittcke, Frl. Käthe, Oberlehrerin, Stettin.
Wittich, Dr., Prälat, Stuttgart.
Wohlfahrt, Dr. Theod., Prof., Studienrat, München.
Wolff, Dr. phil. Emil, Privatdozent, München.
Wolff, Dr. Max J., Prof., Berlin.
Wolters, Dr. jur., Karl, Braunschweig.
Wroblewski, Dr., Oberlehrer, Charlottenburg.
Wulffen, Dr. Erich, Amtsgerichtsrat, Zwickau.
Wüllenweber, Frl. Helene, stud. phil., Berlin.
Wurzbach Ritter von Tannenberg, Dr. Wolfgang, Privatdozent, Wien.
Würzburger, Dr. Eugen, Geh. Reg.-Rat, Direktor, Dresden.
van de Wyer, Dr. Jos., Brügge.
von Ysselstein, Reg.-Rat a. D., Murnau i. Ob.-Bayern.
Zander, Rechtsanwalt und Notar, Justizrat, Erfurt.
Zimmermann, Dr. Alfred, Kais. Legationsrat a. D., Berlin.
Zippel, Dr. phil., Otto, Charlottenburg.
Zschech, Otto, Prof., Bartenstein i. Ostpr.

Abgeschlossen am 15. April 1914.

Namen- und Sachverzeichnis

zu Band L.

Zusammengestellt von **Fritz Grundmann.**

(Abkürzungen: Sh. = Shakespeare, elis. = elisabethanisch, Rez. = Rezension.)

Acheson, A., Mrs. Davenant 201
Adams, J. A., Hamlet-Szene erklärt 149
Adams, J. Q. jun., Th. Heywood 158
Sh.'s Rollen 154
Aeschylus, Impresadichter 11
Ajax and Ulysses 229
Albright, V. E., über W. Percy 161
Alciat, Impresa-Sammler 12
Emblemenbuch 19
Altmann, J., Sh.-Bearbeiter 72
Arden Shakespeare 179
Aretino u. Harvey 176
Ascensius, übersetzt v. Heywood 233
Aydelotte, F., elis. Vagabonden 226

Bab, J., Dramen-analysen 130
Bacon, Promus 219
Bacontheorie 158. 217
Baker, G. P., Marlowe 234
Baker, Th., Quaker-Komödie 244
Bandello als Quelle v. J. Ford 158
Baskervill, C. R., J. Ford u. Bandello 158
Spenser's Verfasserschaft 145
Tryall of Chivalry 159
Bates, P., *Everyman* u. d. Talmud 143
Beaumont, J., Ausg. 247
Beaumont u. Fletcher, nachgeahmt v. Sh. 197
Quellen 242
Beck, Sh.-Bearbeiter 62
Becker, G., über Barn. Rich 146
Benson, Fr., Festival Idea 137
Berli, H., G. Harvey 175
Berzeviczy, A. v., Hexen bei Sh. 190
Birk, K., Macbeth-Regie 132
Bitterling, R., Schink-Monogr. 125
Blatt, W. A., Sh.-Sonette 153
Blomberg, v., Baconianerin 217
Blount, Th., Impresadichter 23
Boas, F. S., Hamlet-Datierung 148
Boecker, A., Sh. u. O. Pescetti 147. 174. 186
Boll, F., über d. Lebensalter 180
Bonet, Law of Arms u. Sh. 191
Bradley 209
Brahm, O., Kritische Schriften 128
Brandl, A., Bücherschau 172
Sh. and Germany 209
Sh.-Sonette 152. 182
Brémont, Pèlerin 243
Brereton, A., Sh.-Portraits 137
Brie, Fr., Sh. u. d. Impresa-Kunst s. Zeit 9
Briggs, W. D., Ben Jonson in Paris 158
Marlowe-Ausg. 235
Brooke, A., Sh. Plays 198
Brooke, F., Sh.'s King Lear 150
Brown, W. B., Sh.-Sonette 153
Bücherschau 166
Buckley, R. R., Sh. Revival 137
Bühne, Einrichtung der Dresdener 81
zur Zeit Elis. 160. 172. 237. XXVII
Bühnenanweisungen 237
Bühnentechnik im Dienste Sh.'s 74ff.
Burbage, R. 160. 189
Beziehg. zum Adel 30

Cady, F. W., Towneley-Spiele 142
Camden, Impresa-Erklärung 11
Campbell, Sh.'s jurist. Ausdrücke 219
Cardanus u. Harvey 176
Carson, L., Stage Year Book 136
Castelvero 240
Chapman 228
The Ball 238
karikiert v. Sh. 203
u. Petrarca 157
u. Tryall of Chevalry 159
Willoughby's Avisa 205
Chettle, Komöd.-Dichter 228

Child, Cl. G., Udall-Ausg. 233
Cibber, Colly 244
über Hamlet-Auff. 127
Cohn, H. A., Hemings-Ausg. 236
Combe, Th., Impresabuch 19. 21
Common Conditions 232
Congreve, Komödien 229
Conrad, H., über Reinhardt 165
Contreras, J., Quelle von Barn. Rich 146
Coventry-Mysterien 142
Craig, E. G., Sh.-Inszenierung 131
Craig, H., Alttest. Spiele 142
Crawford, Ch., England's Parnassus 245
Marlowe Concordance 234
Creizenach, W., Polnische Sh.-Übersetz. 171
Croissant, C., Cibber 245
Cumberland, Auff. in Wien 135

Daffis, Sh.-Bibliographie 249
Daffner, H., Haydn u. Sh. 51
Danchin, F. C., Dokumente 144
Daniel 246
Dargan, E. P., Sh.-Bearbeitungen 162
Davis, über Hamlet-Auff. 127
Dekker 228
jurist. Ausdrücke 219
Satiromastix 241
Deibel, O., Engl. Aussprache 221
Desportes u. Drummond 246
Devecmon, Sh.'s jurist. Ausdrücke 219
Devrient, E., Erinnerungen 134
Diebold, B., Rollenfach 126
Dobell, B., Hrsg. 230
Donne u. Beaumont 247
Dowden, Edw., Nekrolog 100
Dramaturgische Übersicht 123
Dramen, Anonyme 232
vor Sh. 142
Drehbühne 117
Drayton 219. 228. 246
Impresas 25
jurist. Ausdrücke 219
Dryden, All for Love 243
Spanish Friar 243
Du Bartas u. Harvey 176
Dubitzky, F., Sh. vertont 163
Ducis, J. F., Sh.-Bearbeiter 162
D'Urfé, Astrée 242

Eidam, Chr., Sh. Texterkl. 151
elisabeth. Bühne 160. 172. 237. XXVII
Gaunerliteratur 226
Impresas 14. 218
Lyrik 245
Elyot, Th., Chrestomathie 246
Englische Theaterbilder 136
Englishmen for My Money 231
Erasmus u. Harvey 176
Erläuterungsschriften 187
Erler, E., Namen bei Sh. 194
Ernst, P., Sh.'s Zukunft 163
Everyman, Parallelen 143
Euripides u. Harvey 176

Fair Em, Quelle 159
Farman, H. W., Sh. as an Economist 156
Farquhar, Komödien 229
Fest, J., Sh.'s Totenmaske 155
Fischberg, P., Statistik d. Sh.-Auff. 137
Fischer, R., Sh.-Übersetzer 182
First Part of Jeronimo dat. 88
Flavius Josephus, jüd. Krieg 236
Fletcher, benutzt v. Dryden 243
Ford, J. u. Bandello 158
Förster, F., Sh.-Bearbeiter 64
Förster, Max, Bücherschau 179
Überlieferg. d. Sh.-Dramen 161
Francke, O., Schneider-Nekrolog 96
Weiser-Nekrolog 104
Fraunce, A., Impresas 17
Friedland, S., Spensers Übersetz. 145
Fröhlich, K., Shirley's Quellen 242

Gaehde, Ch., Sh.-Hrsg. 184
Gallup, Mrs., Baconianerin 217
Gascoigne, Charakter 177
Spoil of Antwerp 232
Gayley, Ch. M., Engl. Comödien 227
Gorion, Jos. ben, Jüd. Geschichte 236
Gothein, M. L., Gartenkunst 223
Gould, R., Rival Sisters 242
Grabau, C., Zeitschriftenschau 142
Graham, W., Spenser-Embleme 145
Graves, T. S., elisab. Bühne 160
über J. Heywood 143
Greg, W. W., Hrsg. 230. 231. 232. 235
Peele-Ausg. 235
Gregori, F., Maskenkünste 133
Green, H., Sh. u. Impresisten 12. 28
Greene, Rob., span. Impresas 23
u. Barn. Rich 146
Greenlaw, Spenser's Verfassersch. 145
Grimshaw, A. E., Altengl. Weisen 208
Grube, M., Sh.-Auff. in Hamburg 164
Guarini, nachgeahmt 246
Guevara u. Harvey 176
Gutmann, S., Ben Jonson 239

Haberl, M., Sh.'s Sinne 192
Hahn, Sh.-Bearbeiter 68
Hahne, Fr., Hamletproblem 149
Hamel, G. v., Lear-Ball. u. Trag. 150
Harington 246
Harman, Th., Caveat 226
Harvey, G., Marginalia 175

Haydn u. Sh. 51
Hazlitt 230
Hegedüs, St. v., Sh.-Sonette 153
Heigl, F., Dryden 243
Hemings, W., Tragödiendichter 236
Herder u. Sh. 60
Herford, C. H., Dowden-Nekrolog 100
Heufeld's Hamlet 61
Heymel, A.W., Marlowe-Übersetzer 162
Heywood, John, Schicksale 143
  Seneca-Übers. 233
Heywood, Thom. 228
  Bühnenanweisungen 206
  Impresas 14
  jurist. Ausdrücke 219
  von Sh. beeinflußt 158
Hinton, J., Udall u. Plautus 144
History of Josephus 236
Holme, S. W., Sh.-Ausgabe 179
Hübner, W., Sh.-Übersetzer 182
Hunt 230
Hutchinson, A., Sh. in Stratford 137

Impresa-Kunst 9. 218
  Sammlungen 12
Interpretationen zu Sh. 147

Jacobs, M., Deutsche Schauspielkunst 127
Jacobsohn, S., Reinhardt's Sh.-Auff. 136
Jesperson, O., English Grammar 220
Jonson, Ben, Bühnenanweisung 206
  in Paris 157
  jurist. Ausdrücke 219
  Neuausgabe 227. 241
  u. die Bacontheorie 158
  u. Chapman 239
  u. Lord Sackville 158
Josef II., Gegner v. Sh. 61
Jusserand 209. XX

Kahane, Theaterschau 107
Kastner, L. E., W. Drummond 246
Keller, W., Copus Hamleticum 166
Kerber, E., über Tieck 163
Kerrl, A., Sh.'s Metrik 222
Kimmins, G. F., Sh. Songs 208
Kneller, H., Sh.-Portrait 213
Knudsen, H., Sh.-Bearbeitung 90
  H. Beck-Monogr. 125
Köster, A., Sh.-Bühne XXVII
Kohlmann, King Lear Stellen 151
Koster, E. B., Sh.-Übersetzer 185
Kummer, F., Dresdener Theater 130
Kyd, Dokumente 144
  u. Marlowe 144

Lamb 230
Landa, M., *Everyman* u. d. Midrasch 143
Larum of London 232
Law, E., Spiellisten 209
Law, R. A., Sh. u. Greene 152
Lawes, H., Komponist 247
Lawrence, W. S., elis. Bühne 172
Laube, H., als Sh.-Bearbeiter 66
Lee, S., arkt. Entdeckungen 156
  Sh. u. Politik 155
Legge, Quelle für Sh. 147
Lewinger, E., Sh.-Auff. in Dresden 120
Lienhard, Fr., Gedanken in Stratford 4
Linnebach, A., Sh.-Inszenierung 75. 123. 130
Linton, Sh.-Illustrator 185
Lodge 246
  als Quelle Sh.'s 179
Lohmeyer, W., Massendarstellung 123
Long, P. W., Sh.-Stelle erklärt 147
Look about You 232
Lope de Vega, Quelle für Shirley 242
Luce, M., Sh.'s Persönlichkeit 211
Ludwig, O., Parallelismus bei Sh. 193
Lüdemann, E. A., Sh.'s Technik 193
Lütgenau, F., Sh.'s Konfession 154
Luick, K., Histor. Gram. 220
Luther u. Harvey 176

Machiavelli 243
  u. Harvey 176
Machin, Verf. v. Dumb Knight 159
Manuel, G. W., Quelle zu Fair Em 159
Marino, Giambattista 246
Markham, G., 159
Marlowe, Dokumente 144
  als Impresa-Erfinder 27
  Übersetzung 162
  u. Kyd 144
Marsop, P., Theaterreform 130
Marston 228
  Impresa 24
  u. Heywoods Übers. 234
Maskenspiele 228
Mason, John 158
Massinger, auf mod. Bühne 227
  jurist. Ausdrücke 219
Matthews, B., Sh. als Dramatiker 187
Mayhew, A. L., Skeat's Glossar 222
Meißner, J., Jung-Sh. 216
Mensi, A. v., Sh.-Kritiker 163
Merry Devil of Edmonton 227
Middleton 228
Milton's Musikkenntnis 247
Minturno 240
Mirror of Knighthood 191
Montmorency, de, Sh. u. Malerei 156
Morley, Th., 247
  First Book of Airs 179
Morton, E. P., Spenserstanze 146
Morwyng, Pet., Übers. Gorions 236
Moulton, Parallelismus bei Sh. 193
Munday 228

Nashe, Th., Impresas 17. 23
jurist. Ausdrücke 219
Nassua, B., Sh.-Hrsg. 180
Neilson, W. A., Sh.-Biogr. 187
Neuendorf, B., Datierung des First Part of Jeronimo 88
Nicholson, W., Burbage-Urkunden 212
Nichtdram. Lit. zur Zeit Elisabeths 144

Orlik, Sh.-Inszenierung 131

Padelford, F., Spenser 144
Palmer, J., Restaurationskomödie 229
Paracelsus u. Harvey 176
Parrott, M., Chapman-Ausg. 238
Passerat u. Drummond 246
Paulus, Jovius, Impresas 12
Peacham, H. 247
Peele, G. u. Udall 144
Penniman, J. H., Poetaster-Ausg. 241
Percy, W., Bühneneinrichtung 161
Perott, J. de, Pagenmotiv 147
Perring, K., Sh.-Texterklärung 147
Silva Quelle für Sh. 151
Petersen, O., Sh.-Stellen 147
Sh.-Studien 199
Petrarca, Quelle für Sh. 157
Pescetti, O. u. Sh. 147. 174. 186
Phillips, Ed., Anspielung auf Sh. 94
Pierce, Impresas 17
Plautus, Quelle zu Udall 144
Pleasure Reconciled to Virtue 229
Plutarch u. Harvey 176
Poel, W., Sh.-Probleme 205
Poliziano, A., Impresas 12
Processus Prophetarum u. Sh. 149
Pündter, E., engl. Hamlet-Darsteller 126
Purchas, R. P., Sh.-Büste 155
Puttenham, Impresa erklärt 21. 26

Rabelais u. Harvey 176
Raleigh, Sir W., Dokumente 144
Ramus u. Harvey 176
Regiekunst 108ff., 132
Reinhardts Sh.-Zyklus 107
Resurrection of Our Lord 230
Reynold, J., God's Revenge 242
Rich, Barn., u. seine Quellen 146
Robertson, S. M., Baconian Heresy 219
Robinson, E., J. Beaumont-Ausg. 247
Rochester, Earl of u. Sh. 94
Rönneke, R., über Dingelstedt 124
Ronsard u. Drummond 246
Rose, M., Baconian Myths 218
Rub, G., Das Burgtheater 134
Ruscelli, ital. Impresa-Sammler 12

Sannazaro, Impresas 12
Sarrazin, G., Sh. u. O. Pescetti 148
Saxo Grammaticus 31
Hamletsage 149
Scaliger 240
Schauspielerliste 188/189
Schauspielertruppen 148. 188
Schauspielkunst, deutsche 127. 210
Schelling, E., Engl. Lyrik 245
Schenk, Th., Ch. Shadwell 244
Scherer, H., Ben Jonson-Ausg. 241
Schick, J., Corpus Hamleticum 166
Hamlet in China 31
Schiller, Macbeth 63
Schink, Sh.-Bearbeiter 124
Schlegel, A. W., Vorlesungen über Sh. 62
Schlenther, P., Sh.-Bearbeiter 71
Schmidt, J. E., Sh. als Schauspieler190
Schneider, Elisabeth, Nekr. 96
Schoell, F. L., Chapman u. Petrarca 157
Schofield, W. H., Rittertyp bei Sh. 191
Schreyvogel, Sh.-Bearbeitungen 63
Schuhmacher, Fr. 129. 131
Sh.-Inszenierung 75. 121
Schwarz, H. F., Chapman-Ausg. 239
Scribonus u. Harvey 176
Seneca, ins Engl. übersetzt 233
u. Sh. 147
Shadwell, Th., Sh.-Anspielungen 162
Shakespeare, William
Akustischer Sinn 192
als Charakteristiker 125
als Nationalökonom 156
als Politiker 155
als Schauspieler 154. 188. 190
Anspielungen 94
Anspielungen im 17. Jh. 162
Aufführungen 135. 137. 163
Aufführ.-Dauer 229
Aufführungen in Berlin 107ff. 136. 165
— in Cambridge 148
— in Dresden 74ff. 120
— in England 136. 164
— in Hamburg 164
— in München 163
— in Oxford 148
— in Wien 60ff. 135
— von Berger 72
— von Deinhardstein 65ff.
— von Dingelstedt 68. 124
— von Halm 68
— von Irving 120
— von H. Laube 66
— von Lederer 66
— von M. Reinhardt 165
— von Schreyvogel 62ff.
— von Chr. Fel. Weisse 60

Shakespeare, William
Aufführungen von A. Wilbrandt 71
Ausgaben 161
— Arden Sh. 179
— de Chambrun 181
— Cobden-Sanderson 180
— Dowden 103
— illustrierte 135
— Kunstdruckausgabe 180
— New Variorum Ed. 173
— Player's Edition 127
— Polnische von R. Dyboski 171
— Riccardi Press Booklets 180
— Schulausgabe 180
— Tudor Sh. 179
Baconfrage 158. 218ff.
bearbeitet 125. 127
— von Deinhardstein 65
— von Schreyvogel 63ff.
Benutzung von Volksliedern 179
Bildung 181
Bibliographie 161. 249
Biographie 154. 210
Bühne XXVI. 121. 205
Bühnenanweisungen 206
Bühnenbearbeitung 90. 164
Bühneneinrichtungen 172
Bühnentechnik 74ff.
Büste in Stratford 155. 213
Charakter 1.
Charakterkonstruktion 193
Chorgesänge 208
Darstellungskunst 124
Datierung 148
Dramatische Tätigkeit 187
Dramen 146
Dramen-Überlieferung 161
Dramen vertont 163
Eigennamen 194
Einfluß in Frankreich 126
Embleme 153
Entstehung der Sonette 152
Erläuterungsschriften 187
Facts about — 187
Feenwesen 190
Garten 223
Gauner u. Vagabunden 226
Gedichte 152ff. 179
Gegenstand d. Sonette 201
Heimat 4ff. 217
Herausgeber 103
illustriert 131. 135. 137. 185
Impresas 27
im Urteil d. Wiener Presse 62
in Polen 171
Inszenierung 122ff. 131. 137
Interpretationen 147
italien. Einfluß 147
Josefs II. Gegnerschaft 61
Jugend 210

Shakespeare, William
Konfession 154
Kunst 154
Lyrik 246
Maskenspiele 228
Massenwirkung 124
Metrik 220. 222
Nachfolger 227
nachgeahmt v. Drummond 246
Nachwirken 162
Namengebung 194
Naturkenntnis 157
optischer Sinn 192
Pagenmotiv 147
Parallelismus 193
Persönlichkeit IXff. 154. 182. 211
Quellen 150. 151. 153. 157. 179. 186
Rechtskenntnis 181
Revival 137
Rollenverteilung 196
Romanzen 151
Schauspieler 227
Schauspieler-Analysen 130
Schauspielertruppe 188. 189
Sonette 152. 180ff.
Spiellisten 209
Sprache 220
Stellen erklärt 147. 150. 151. 180
Studien 199
Tänze 207
Technik 193. 199
Teufels- u. Hexenglauben 190
Totenmaske 155. 212
Übersetzungen 133
— ins Holländische 185
— ins Polnische 171
— ins Russische 185
— v. Ludwig Fulda 182
— v. Chr. Gaehde 184
und Bacon 219
u. Beaumont 197
u. Bonet 191
u. Bismarck 209
u. Chapman 183. 203
u. Castiglione 180
u. J. Fr. Ducis 162
u. Fletcher 197
u. Rob. Greene 151
u. Haydn 51
u. Lodge 179
u. Mirror of Knighthood 191
u. Palmerin of England 191
u. Orlando Pescetti 147. 174. 186
u. Plutarch 174. 186
u. *Processus Prophetarum* 149
u. Schiller 124
u. Seneca 147
u. Th. Shadwell 162
u. Sidney 183
u. Southampton 152. 181

Shakespeare, William
u. Lord Strange 149
u. Burgtheater 60
u. Deutschland 209
u. die Entdeckungen s. Zeit 156
u. Impresa-Kunst s. Zeit 9
u. Malerei 156
u. Rechtswesen 192
u. Rittertum 191
u. seine Zeit 155
u. Tonkunst 209
u. Welcombe Enclosures 154
verballhornt 60
vertont 52. 208
Volkslied 208
Vorläufer 227
Vorliebe für Heraldik 29
Zeitgenossen 157. 227
Zeitkultur 222
Zyklus 107ff.
Werke:
All's Well, bearb. u. Auff. in Wien 64
Stelle erklärt 147
Anthony, Einl. v. Wildenbruch 1
As You Like It, Ausg. 179
Quelle 179
Stelle erkl. 180
Caesar, Anlehnung ans Ital. 147. 174. 186
Kunstdruck 180
illustriert 137
in Wien 66
Metrik 222
Quelle 147. 174 186
übersetzt 184
Coriolan, bearbeitet v. Schink 125
in Wien 66
Cymbeline, Neue Bühnenbearb. 164
Verfasserschaft Sh.'s 173
Errors in Wien 66
Hamlet, Analyse 199
Auff. in Berlin 115
— in Dresden 121. 129
— in Wien 61. 64. 135
Corpus Hamleticum 31. 167
Datierung 148. 175
Englische Darsteller 126
illustriert 135
in China 31
Kommentar 199
Player's Edition 127
Problem 149
Psychopathisch veranlagt 200
Szene erklärt 149. 150
u. Buddha 32. 166
Uraufführung 127
Urhamlet 149. 211
vertont von Haydn 52
von Heufeld 61
Henry IV., Auff. in Berlin 136
Shakespeare, William
Werke:
Auff. in Wien 64. 68
illustriert 135
Henry V., Auff. in Wien 68
Henry VI., Auff. in Wien 68
King John, Metrik 222
Lear, Auff. in Berlin 118
— in Wien 61
bühnenunwirksam 150
span. Quelle 150. 151
Stelle 151
vertont von Haydn 53
Love's Labour's Lost, Auff. in Hamburg 164
span. Quelle 151
Macbeth, Auff. in Berlin 136
— in Dresden 85
— in München 163
Charakter der Lady M. 207
nachgeahmt 60
Regie 132
Texterklärungen 151
übersetzt u. bearbeitet 133
Measure, Auff. in Wien 62
Merchant, Auff. in Berlin 116
— in Wien 64
Darstellung Shylocks 207
holländisch 185
illustriert 185
Stellen 147
Merry Wives, Auff. in Wien 62
nachgeahmt 60
Midsummer, Auff. in Berlin 112
illustr. 135
nachgeahmt 60
übersetzt 184
Much Ado, Auff. in Berlin 114
— in Wien 62
übersetzt 185
Othello, Auff. in Dresden 77. 121
— in Wien 62. 64
inszeniert v. Linnebach 77
Studien 199
übersetzt 184
Richard II., Auff. in Wien 68
Richard III., Auff. in Dresden 78. 122
— in Wien 66
inszeniert v. Linnebach 78
Seneca's Einfluß 147
Romeo, Auff. in London 120
— in Wien 63. 135
illustriert 135
Name 198
übersetzt 184
Taming, Auff. in Wien 65
bearbeitet von Schink 125
Szenenentwurf 131
Worterklärung 147

SCHRIFTEN DER DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

Band I

Shakespeares Books

A dissertation on Shakespeare's reading and the immediate sources of his works

by

H. R. D. Anders

B.-A. (Univ. of the Cape of Good Hope) Ph. D. (Berlin Univ.)

Geheftet 7 Mark — Gebunden 8 Mark

Das „Hamburger Fremdenblatt" schreibt in einem Aufsatz unter dem Titel „Ein Meisterwerk zur Shakespeare-Kunde":

. . . Ich stehe nicht an, diese Preisarbeit für den bedeutendsten Beitrag zur Shakespeare-Kunde, zur strengen Shakespeare-Wissenschaft des letzten Menschenalters zu erklären. Der philologische Scharfsinn, das umfassende Wissen nicht nur von Shakespeare, sondern von der ganzen Elisabethschen Literatur, die kritische Strenge machen das Werk zu einem sicher für lange Zeit grundlegenden in der Shakespeare-Literatur. Keiner, der sich mit dem größten aller Dichter wissenschaftlich beschäftigt, wird fortan das Anders'sche Werk entbehren können. . . .

. . . Wie die klare Einteilung, so verdient auch der Sammelfleiß des Verfassers alles Lob, und wir alle sind ihm für diese wertvolle Arbeit zu Dank verpflichtet. Wir können nur hoffen, daß auch die folgenden Bände die Shakespeare-Forschung in gleicher Weise fördern werden wie der vorliegende erste Band. Deutsche Literaturzeitung

. . . Obwohl der Verfasser der preisgekrönten Arbeit über Shakespeares Belesenheit mit strenger Kritik zu Werke ging, stellt sich doch eine ganze Bibliothek als Shakespeare-Lektüre heraus. Zum ersten Male wird dabei der große Einfluß der englischen Volksliteratur (Balladen, Volksbücher, Kinderlieder, Schwänke) auf ihn zusammengefaßt. Von fremdländischen Autoren hatte er eine Reihe Lateiner und Franzosen gelesen. Das Schlußkapitel enthält das geographische und astronomische Weltbild, das ihm vorschwebte, sein Interesse für Entdeckungsreisen und seine Vertrautheit mit Landkarten. Ein Handbuch dieser Art nach dem Stande der heutigen Forschung war längst ein Bedürfnis und wird hier mit möglichster Sorgfalt geboten. Dresdner Journal

Verlag von Georg Reimer in Berlin W. 10

SCHRIFTEN DER DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

Band II.

David Garrick als Shakespeare-Darsteller

und seine Bedeutung für die heutige Schauspielkunst

von

Christian Gaehde

Geheftet 4.50 Mark **Gebunden 5.50 Mark**

. . . Ein junger Forscher und Kritiker hat den von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft ausgesetzten Preis für die beste Arbeit über dieses Thema gewonnen. Mit Recht ward ihm diese Auszeichnung zuteil, denn sowohl nach der Seite des künstlerischen Verständnisses wie nach der Seite der gründlichen Forschung der schauspielerischen Leistungen Garricks hin hat sich Gaehde bewährt. . . . Wir möchten allen Freunden der darstellenden Kunst diese Schrift empfehlen, denn sie öffnet eine ganz unerwartete Fülle von Bildern, Urteilen, Eindrücken und Auffassungen aus der merkwürdigen Welt des englischen Theaters zur Zeit des 18. Jahrhunderts. . . . Dresdner Nachrichten

. . . Jede Seite des Buches legt Zeugnis ab von der Liebe, die den Verfasser für seinen Helden erfaßt hat, die ihn aber nicht blind gemacht hat für die Schwächen Garricks, für die Grenzen seiner Begabung und für die Fehler seines Charakters . . . . nach der Lektüre des Buches ist man sich klar, daß es Gaehde gelungen ist, seinem Werke sehr viel Leben und Wärme einzuflößen. . . . Neuphilol. Blätter

. . . Mit nachahmenswerter Klarheit ist das Buch geschrieben, das viel schwülstige Vorarbeit erfordert und manchen Widerspruch der Berichterstatter aufzuheben getrachtet hat. Die Schilderung der achtzehn Shakespeare-Rollen des Künstlers ist durchaus sachlich, ansprechend und noch für den modernen Schauspieler ergiebig; die zusammenfassenden Kapitel, die von der englischen Bühne vor Garricks Auftreten handeln, vom neuen Stil, von der geschichtlichen Stellung des Künstlers und seiner Persönlichkeit, weisen auf eine große fruchtbare Liebe des Forschers hin. Als sichernde und aufklärende Zugabe werden am Schlusse die ausgebeuteten Zeugnisse über Garrick im Wortlaut der Originale oder in guter Übersetzung abgedruckt, an denen man seine helle Freude haben kann. . . . Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft

Verlag von Georg Reimer in Berlin W. 10

SCHRIFTEN DER DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

Band III

Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart

von

Alexander von Weilen

Geheftet 4.50 Mark Gebunden 5.50 Mark

. . . Das vielumfassende und versprechensreiche Programm seiner inhaltsschweren Schrift behandelt der Verfasser nicht nur mit grundgediegener umfassender Knappheit, sondern belebt seinen Stoff mit zahlreichen Fäden, die er von der Studierstube des literarischen Forschers in das Regiezimmer des bühnengewandten Praktikers hinüberzieht . . . . Das Buch bietet dank der fleißig herangezogenen Literatur nicht nur dem Literarhistoriker, Bühnenleiter und Darsteller, sondern dank der entsprechenden Darstellung jedem Gebildeten und Theaterfreund eine willkommene wertvolle Gabe. . . . Königsberger Allgem. Zeitung

. . . Mit großer Freude begrüßen wir dieses Werk, das ein dringendes Bedürfnis schon lange gefordert hat, . . . der Verfasser war zur Lösung einer solchen Aufgabe, die gewaltige Arbeitskraft und eindringende Spezialkenntnis erforderte, berufen, durch seine Vorstudien und kritischen Scharfsinn, durch seine plastische Phantasie und seine vornehme Gesinnung. . . . Diese glänzende Arbeit wird sicherlich den Erfolg haben, der ihr gebührt; sie gehört in jede Bibliothek. . . . Berliner Tageblatt

. . . Die Arbeit erhielt den Preis, weil sie das reichste Material hatte, die scharfsinnigste Kritik zeigte und geistig am tiefsten drang. Ihr Wert besteht darin, die Hamletdarstellung auf der deutschen Bühne nicht nur nach der methodischen, sondern nach der kulturellen Seite zu erschöpfen . . . Nach eingehender Lektüre der anregenden und wissenschaftlich bedeutenden Schrift ist das Urteil des Preisrichterkollegiums nur zu unterschreiben. . . . Möchte das ganze von Anfang bis Ende fesselnde Werk einem deutschen „Hamlet“ nutzbar sein. . . . Tägliche Rundschau

. . . Der Verfasser hat nicht nur diese Fülle von Material, dessen Beschaffung um so schwieriger, je mehr die Forschung sich der Gegenwart nähert, zusammengebracht, sondern sie auch musterhaft gesichtet. In strengster Unparteilichkeit hat er die verschiedenen Bemühungen und Auffassungen anschaulich geschildert und so einen ganz ausgezeichneten Beitrag zur deutschen Theatergeschichte und Skakespeare-Literatur geliefert. Literar. Zentralblatt

Verlag von Georg Reimer in Berlin W. 10

SCHRIFTEN DER DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

Band IV

The evolution of the English Drama up to Shakespeare

With a history of the First Blackfriars theatre

A survey based upon original records now for the first time collected and published

by

Charles William Wallace Ph. D.

Professor in the University of Nebraska

Geheftet 10 Mark **Gebunden 11 Mark**

Der erfreuliche wissenschaftliche Wettbewerb, in den die nordamerikanischen Universitäten mit den deutschen getreten sind, hat auch dem Studium der englischen Sprache und Literatur und besonders auch der gründlichen Durchforschung der handschriftlichen und archivalischen Schätze in England selbst mächtige Impulse gegeben, und insbesondere ist dieses energische Quellenstudium im Laufe der letzten Jahre Shakespeare und dem Theater seiner Zeit zugute gekommen. Prof. Wallace von der Universität Nebraska, der sich 1910 auch weitern Kreisen bekannt gemacht hat durch seine Aufdeckung wertvoller urkundlicher biographischer Notizen aus dem Londoner Aufenthalt Shakespeares in den Jahren 1598 bis 1604, ist unermüdlich daran, die Londoner Archive zu durchforschen, aus denen er während der letzten Jahre zahllose größere und kleinere wichtige Dokumente für die damalige Theatergeschichte veröffentlicht hat. So ist vorliegende neue Abschlagszahlung („instalment") seiner einschlägigen Studien mehr ein Quellenwerk als eine leichtfaßliche Orientierung über das im Titel genannte Thema, und insbesondere jene nicht alle werdenden Dilettanten, die sich so selbstgefällig in den abenteuerlichsten Spielereien mit der sogenannten Shakespearefrage ergehen, mögen hier sehen, daß ernstzunehmende, zu wirklicher Erkenntnis führende Forschung doch etwas anders aussieht! Das Buch behandelt nicht etwa, wie der Titel verleiten könnte anzunehmen, die Entwicklung des englischen Dramas aus den ersten Anfängen im Mittelalter, sondern erst die der frühenglischen Zeit seit Heinrich VII. Vor allem ist es die Geschichte des Blackfriars-Theaters, über dessen Kindertruppen Wallace schon 1908 ein ganz neue Gesichtspunkte eröffnendes Werk veröffentlichte, die im Mittelpunkte des Interesses steht. Zahllose urkundliche Zeugnisse, mit großer Gewissenhaftigkeit nach den Originalen gedruckt, beleuchten die geschichtliche Darstellung, deren Inhalt nur durch Eingehen auf unzählige Einzelheiten, die allein der spezielle Fachmann zu würdigen imstande ist, einigermaßen erschöpfend anzugeben wäre. Kölnische Zeitung

Verlag von Georg Reimer in Berlin W. 10

Shakespeares dramatische Werke

nach der Übersetzung von A. W. v. Schlegel u. L. Tieck
sorgfältig revidiert und teilweise neubearbeitet, mit Einleitungen und Noten versehen, unter Redaktion von **H. Ulrici**,

herausgegeben durch die

Deutsche Shakespeare-Gesellschaft

12 Bd. brosch. 15 Mk., in 6 Halbfranzbände geb. 24 Mk., in 12 Halbfranzbände geb. 30 Mk.

Inhalt: 1. Bd. Allgemeine Einleitung. König Johann. König Richard II. König Heinrich IV. 1. — 2. Bd. König Heinrich IV. 2. König Heinrich V. König Heinrich VI. 1. — 3. Bd. König Heinrich VI. 2. König Heinrich VI. 3. König Richard III. — 4. Bd. König Heinrich VIII. Romeo und Julia. Ein Sommernachtstraum. — 5. Bd. Julius Cäsar. Was ihr wollt. Der Sturm. — 6. Bd. Hamlet. Der Kaufmann von Venedig. Wie es euch gefällt. — 7. Bd. Der Widerspenstigen Zähmung. Viel Lärmen um nichts. Liebes Leid und Lust. — 8. Bd. Coriolanus. Die Komödie der Irrungen. Die beiden Veroneser. — 9. Bd. Die lustigen Weiber von Windsor. Das Wintermärchen. Titus Andronicus. — 10. Bd. Antonius und Cleopatra. Maß für Maß. Timon von Athen. — 11. Bd. König Lear. Troilus und Cressida. Ende gut, alles gut. — 12. Bd. Othello. Macbeth. Cymbelin.

Einzelne Bände geheftet 2 Mark

Shakespeares Werke

Übersetzt von A. W. v. Schlegel und L. Tieck

Zum zweiten Male durchgesehen und
mit einem Vor- und Nachwort von

Michael Bernays

12 Bd. brosch. 9.60 Mk., in 6 Ganzleinenbände geb. 14 Mk., in 6 Halbfranzbände geb. 15.50 Mk.

Inhalt: 1. König Johann. Richard II. Heinrich IV., 1. Teil. — 2. Heinrich IV., 2. Teil. Heinrich V. Heinrich VI., 1. Teil. — 3. Heinrich VI., 2. u. 3. Teil. Richard III. — 4. Heinrich VIII. Romeo und Julia. Ein Sommernachtstraum. — 5. Julius Cäsar. Was ihr wollt. Der Sturm. — 6. Hamlet. Der Kaufmann von Venedig. Wie es euch gefällt. — 7. Der Widerspenstigen Zähmung. Viel Lärmen um nichts. Die Komödie der Irrungen. — 8. Die beiden Veroneser. Coriolanus. Liebes Leid und Lust. — 9. Die lustigen Weiber von Windsor. Titus Andronicus. Das Wintermärchen. — 10. Antonius und Cleopatra. Maß für Maß. Timon von Athen. — 11. König Lear. Troilus und Cressida. Ende gut, alles gut. — 12. Othello. Cymbeline. Macbeth.

Einzelne Bände geheftet 0.80 Mark

Verlag von Georg Reimer in Berlin W. 10

Shakespeare-Lexicon

A complete dictionary

of all the english words, phrases and constructions

In the works of the poet

by

Alexander Schmidt

LL.D.

Third edition, revised and enlarged by Gregor Sarrazin

2 Bände

Geheftet 24 Mark — Gebunden 30 Mark

. . . So bietet das Werk die Arbeit Alexander Schmidts und die Nachlese der neuesten Forschung glücklich vereint in zwei stattlichen Bänden, zu deren Erscheinen man Herausgeber und Verleger Glück wünschen darf. Fachleute und Dilettanten werden es gleich freudig und gleich dankbar begrüßen. Das Erbe Alexander Schmidts lag in guten Händen: einen pietätvolleren und sachkundigeren Herausgeber als Gregor Sarrazin hätte das Werk wohl nicht finden können. Deutsche Literaturzeitung

. . . Es ist wohl von allen Werken zur Wissenschaft von Shakespeare das, worauf wir mit dem größten Recht als auf einen Ruhmestitel deutscher geistiger Arbeit, insonderheit auf dem Gebiete der Zueigenmachung Shakespeares für das deutsche Geistesleben, blicken dürfen. Das zweibändige Werk war die Frucht nahezu eines Menschenlebens voll unermüdlichen Fleißes und hat in England und Amerika dieselbe Anerkennung wie in Deutschland gefunden als das unentbehrlichste aller Hilfsmittel für jeden, der sich nicht bloß genießend, sondern forschend in Shakespeare vertiefen will. . . . Der neue Herausgeber Gregor Sarrazin hat mit unermüdlichem Fleiß alles zur Berichtigung und Erweiterung des Werkes benutzt, was in der ungeheueren Shakespeare-Literatur irgendwie zugänglich war . . . . Hier liegt ein Werk deutschen Fleißes vor, vor dem das Ausland mit staunender Bewunderung steht, das aber wir Deutsche nennen sollten, wenn wir von den großen Leistungen deutscher Wissenschaft sprechen. Hamburger Fremdenblatt

. . . Dieses hervorragendste Erläuterungswerk, welches die Shakespeare-Literatur hervorgebracht hat, eine Großtat des deutschen Idealismus, hat Gregor Sarrazin mit einem umfangreichen Supplement erscheinen lassen, in dem die Resultate der Wort- und Sacherklärung vor allem der zahlreichen neuerschienenen englischen Ausgaben des Dichters zusammengestellt sind. Die fleißige Sammlerarbeit eines unserer ersten Shakespeare-Forscher hat das Werk auch hervorragend nutzbar gemacht. Preußische Jahrbücher

---

Verlag von Georg Reimer in Berlin W. 10

William Shakespeare

in seinem Werden und Wesen

von

Rudolf Genée

Ein Band mit einem Titelbild: Shakespeare von Adolf Menzel

Geh. 9 M., in Leinwand geb. 10 M., in Halbfranz geb. 11 M.

Das Werk bietet in seinem ersten Buche eine Entwicklungsgeschichte des englischen Dramas, die auf die entferntesten Anfänge zurückdeutet und die immer ausführlicher wird und individuellere Färbung annimmt, je näher wir den Überlieferungen und dichterischen Erscheinungen rücken, die unmittelbar auf den außerordentlichen Mann eingewirkt haben können. Die tiefgreifenden, vielfach aus selbständigen Quellenstudien geschöpften Kenntnisse, der psychologische Feinsinn, die Darstellungskunst und die wohltuende Begeisterungsfähigkeit des Autors vereinen sich, um diesem Lebens- und Schaffensbild eines Großen originalen Wert, Wärme und Farbe zu verleihen. . . . Vossische Zeitung

. . . Dem unermüdlich fleißigen Shakespeare-Forscher, unserem trefflichen Hans-Sachs-Biographen, Bühnenhistoriker und Bühnendichter ist die Arbeit des Dichter-Gelehrten zur Fontana Trevi geworden. Insbesondere wurde ihm Shakespeare zum Jungbrunnen — in die Tiefen seiner Dichtung sich versenkend, scheint Genée Kraft und Jugendfrische getrunken zu haben aus dem klaren Born Shakespearescher Poesie. Und so ward ihm denn das seltene Glück zuteil, in seinem einundachtzigsten Lebensjahre ein Werk zu vollenden, das ihm wie uns als ein Lebenswerk erscheinen mag. Durch Jahrzehnte hat Rudolf Genée den Wissensstoff in sich aufgehäuft. Seine Shakespeare-Vorlesungen waren Kundgebungen der Liebe, mit der er sich an den großen Briten klammerte, seine Shakespeare-Studien waren Vorübungen für die kritische Behandlung des Stoffes. An die gewaltige Aufgabe, ihn zu bewältigen und in einem großen kritisch-biographischen Werke das bis auf die jüngsten Forschungsergebnisse geführte Gesamtwissen über Shakespeare vor uns auszubreiten, an die Aufgabe, uns ein Charakterbild des Dichters, ein umfassendes Bild vom Leben, Schaffen, von der Entwicklung Shakespeares zu geben, die Aufgabe hat Genée in vollendeter Form gelöst. . . . Berliner Börsen-Courier

. . . Wenn schon die Fälle nicht häufig sind, daß hervorragende Schriftsteller bis in ihr hohes Alter hinein noch rüstig produzieren, so geschieht es doch noch viel seltener, daß ein solcher Autor dann mit einem großen, inhaltlich hochbedeutsamen Werk die Welt überrascht. Ein solcher Fall liegt vor. In unserem Artikel zu Rudolf Genées achtzigstem Geburtstag konnten wir andeuten, daß von dem greisen, vielfach verdienten Mann in nicht allzulanger Zeit ein derartiges Buch zu erwarten sei. . . . Wenn irgend ein deutscher Autor Beruf und Berechtigung zu einer solchen Riesenarbeit — das Werk umfaßt über vierhundertsiebzig Seiten — hatte, so war es Genée, der die Ergründung des großen Briten sich zur Lebensaufgabe gesetzt und Jahrzehnte hindurch durch Wort und Schrift für dessen Verständnis im Deutschen Reiche und darüber hinaus gewirkt hat . . . In seinem neuesten Buche gibt Genée sozusagen das Fazit seiner in denkbar ausgedehntester Weise betriebenen Shakespeare-Studien. . . . Eine Fülle von Belehrung und ästhetischem Genuß . . . Illustrierte Zeitung, Leipzig

---

Verlag von Georg Reimer in Berlin W. 10

Shakespeare-Dramen

(Romeo und Julia, Othello, Lear, Macbeth)

Nachgelassene Übersetzungen

von

Otto Gildemeister

Herausgegeben von **Dr. Heinrich Spieß**

Geheftet 7 Mark In Halbfranz gebunden 9 Mark

. . . Gildemeister hat vor anderen Übersetzern aus dem Englischen die gründliche Kenntnis der fremden und die außerordentliche Herrschaft über die eigene Sprache voraus. Den Sinn verfehlt er selten, und er weiß für ihn meist einen natürlichen, ungezwungenen, den Intentionen des ursprünglichen Dichters sich anpassenden Ausdruck zu finden. Das literarische Echo

Mit welch wunderbarem Erfolge der sprachenkundige Bremer Bürgermeister Otto Gildemeister die in jahrzehntelanger rezeptiver und produktiver Beschäftigung mit Shakespeare gewonnenen Erfahrungen in die Tat umgesetzt hat, dafür legen die in seinem Nachlaß vorgefundenen handschriftlichen Übersetzungen, deren genaue Wiedergabe im Druck der Herausgeber sich hat angelegen sein lassen, ein schönes Zeugnis ab. Bei voller Würdigung der auch von Gildemeister anerkannten Verdienste, welche Schlegel und Tieck sich um die Verbreitung der Werke Shakespeares in deutscher Sprache erworben haben, läßt die vergleichende Lektüre doch sehr bald zur Tatsache erkennen, daß Gildemeister weit besser als seine Vorgänger verstanden hat, durch kleine Nuancen den ganzen Zauber des Originals in deutscher Form ausklingen zu lassen, und selbst da, wo er die dem Übersetzer gebotenen Grenzen überschreitet, durch Einflechtung eigener Gedanken, Wendungen und Wortspiele einer an sich nüchternen Stelle des Originals Kraft und Würze zu verleihen mit Erfolg bemüht gewesen ist. New-Yorker Staats-Zeitung

Shakespeares Gedichte

Deutsch von

Wilhelm Jordan

8°. Preis geheftet 2 Mark

Verlag von Georg Reimer in Berlin W. 10

Aus Shakespeares Meisterwerkstatt

Stilgeschichtliche Studien

von

Gregor Sarrazin

Preis geheftet 5 Mark

...Die Shakespeare-Forschung verdankt Sarrazin das Beste, was über den Dichter und seinen Lebensgang geschrieben worden ist, die innere Lebensgeschichte zu erforschen. Sarrazin benutzt zum Beweise der Richtigkeit seiner oft verblüffenden Behauptungen als feinsinniger Philologe vor allem stilistische, metrische und sprachliche Eigentümlichkeiten in den Werken, rückt tatsächliche Vorgänge am Hofe der Elisabeth, das künstlerische Getriebe der Londoner Künstler und Schriftsteller seiner Zeit, Familiengeschichten im Hause der Essex, Southampton und anderer dem Dichter nahestehender Personen in engern Zusammenhang und in oft ungeahnte Beleuchtung. . . . Die Darstellung ist glänzend, so daß die zahlreichen, der Welt der Musik entlehnten Gleichnisse und Bilder oft weitläufigere Auseinandersetzungen ersparen. Kein Freund des Dichters wird das trefflich ausgestattete Buch ohne Genuß und Belehrung aus der Hand legen. . . . Kölnische Zeitung

. . . Er zeigt durch eine sorgfältige, das gesamte Material souverän beherrschende Stilvergleichung, daß trotz der scheinbaren Ungleichheiten und schroffen Verschiedenheiten dieses Stils, die zu den seltsamsten und völlig haltlosen Hypothesen Veranlassung gegeben haben, fortwährende und stetige Zusammenhänge in Shakespeares Stil vorhanden sind, die diesen als ein eigenartiges und organisches Ganzes erscheinen lassen . . . diese gewissenhaften und auf gründlichster wissenschaftlicher Grundlage beruhenden Forschungen bieten einen sehr wertvollen Beitrag zu unserer Shakespeare-Literatur, der nicht nur das Gebiet der stilgeschichtlichen Forschung erheblich bereichert, sondern in seinen Resultaten auch auf die ganze Entwicklung des Dichters und die ästhetische Würdigung seines Schaffens viele interessante neue Schlaglichter wirft. . . . Literarisches Echo

Shakespeares Sonette

Übersetzt von

Karl Lachmann

16°. Preis geheftet 1 Mark

Verlag von Georg Reimer in Berlin W. 10

3 0081 010 700 551